V. 126/d.

Ph. o 11/4
(Aeſth.)

J. H.

Aeſthetiſches
Wörterbuch
über
die bildenden Künſte,
nach Watelet und Leveſque.

Mit nöthigen Abkürzungen und Zuſätzen fehlender Artikel kritiſch bearbeitet

von

K. H. Heydenreich,
öffentlichem Profeſſor der Philoſophie zu Leipzig.

Vierter und letzter Band.

Leipzig,
in der Weygandſchen Buchhandlung.
1795.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Q

Quälen.

Tormenter.

Ein Modell quälen, heißt ihm eine Stellung, eine Lage geben, in welche ſich die Struktur und die Reſſorts des menſchlichen Körpers ſchwer fügen, in welcher derſelbe gezwungen iſt.

Eine Figur quälen, heißt, ihr eine unnatürliche Stellung oder Bewegung geben. **Die Farbe quälen,** heißt: ſie mit Ungewißheit anwenden, die Tinten brouilliren, anſtatt ſie zu verſchmelzen, Farben auf einander tragen, die ſich gegenſeitig, durch ihre Miſchung ſchaden, ſie durch ungeſchickt wiederholte Bewegungen des Pinſels fatigiren, kurz alles, was einem leichten, fertigen und ſchönen Pinſel entgegengeſetzt iſt. **Eine gequälte Kompoſition** iſt eine ſolche, der man mehr Bewegung zu geben affektirte, als das Sujet fordert, und zuläßt. Man **quält** endlich auch **die Contours,** wann man ſie überſpannte und unnatürliche Linien beſchreiben läßt.

R.

Ragoutant.

Ragoutant.

Dieſes Wort betrifft allezeit die Ausführung, und drückt ein Talent der Hand aus: **ein ragoutanter Pinſel, eine ragoutante Nadel.** Man kann auch mit **Ragout** modeliren, das **Ragout** iſt eine Art von Scherz; es zeigt die Leichtigkeit eines Artiſten an, nach welcher er fähig iſt, mit ſei-

nem Werkzeuge zu ſpielen, mit den größten Schwierigkeiten des Metier zu ſcherzen. Es führt immer eine gewiſſe Weichheit (molleſſe) mit ſich, die in gewiſſen Gattungen glücklich ſeyn kann, aber in jenen, welche Größe und Feſtigkeit fordern, übel angebracht wäre. Was in der Natur den Schein der Weichheit darbietet, kann mit Ragout behandelt werden.

Reflex.

Reflet.

Das Licht, welches auf einen Körper fällt, prallt zurück auf den benachbarten, der an ſich von Licht entblößt iſt, und leiht ihm eine Helle, welche matter iſt, als die welche er durch unmittelbares Licht bekommen würde. Dieß zurückgeworfene Licht nennt man Reflex. Das Licht prallt nicht eher von einem Körper ab, als es die Farbe dieſes Körpers angenommen hat, und trägt die Farbe deſſelben auf den benachbarten Körper über. Es entſteht dann auf dieſem Körper eine Farbe, welche gemiſcht iſt aus ſeiner eigenthümlichen Farbe, und der Farbe jenes, von welchen das Licht zurückgeworfen wird. So theilt eine gelbe oder rothe Draperie einige Töne ihrer Farbe dem Fleiſche mit, welches in ihrer Nähe iſt. Die Frauen verkennen, auch ohne die Theorie der Reflexe zu wiſſen, die Vortheile nicht, die ſie davon ziehen können, ſie wählen für ihren Anzug Farben, welche ſich mit ihren Teint am beſten vergeſellſchaften können. Der Maler muß ſich eine gleiche Sorgfalt zum Geſetz machen.

Man kann auch die Reflexe in Beziehung auf das Helldunkel betrachten. Vermittelſt ihrer ſind die beſchatteten Theile nicht ganz dunkel. Man kann ſehr leicht auf einer Kugel oder Säule, das Licht, die Halbtinte, den Schatten und den Reflex beobachten, d. h. den Theil der Kugel oder Säule, welcher, an ſich beſchattet, ein Licht bekommt, welches von den benachbarten Gegenſtänden abſpringt, ein Licht, welches jederzeit ſchwächer iſt, als die ſtärkſte Halbtinte, welches aber doch zuweilen glänzend genug erſcheint, wenn man es mit dem

am ſtärkſten beſchatteten Theile vergleicht. Mit Recht ſagt Herr Dandre Bardon, „man könne ohne Reflexe keinen „Gegenſtand runden, und durch ihre Dazwiſchenkunft bekom„me er vollkommene Erhobenheit, und eben ſo gewiß tragen „ſie zur Leichtigkeit, Vagheſſe und Harmonie des Ganzen, zur „Wirkung und Auszeichnung aller Details bey.“

Rein, Reinheit.

Pur, Pureté.

Die Reinheit bezieht ſich auf die Zeichnung, und iſt eine Eigenſchaft, die noch über die Korrektheit geht, Letztere erfordert nur Abweſenheit von Fehlern; **Reinheit**, auch Eleganz und Schönheit.

Retuſchieren.

Retoucher.

Deutet die Sorgfalt an, welche ein Maler in der Wiederbearbeitung ſeines Werkes anwendet; eine Sorgfalt, welche nie ſichtbar werden darf. — **Retuſche** und **Retuſchiren** drücken auch den Fleiß aus, mit welchem ein Meiſter die Werke oder Studien ſeiner Zöglinge corrigirt. — **Retuſchiren** ſagt man auch von der Ausbeſſerung beſchädigter Gemälde.

Romaneſk, Romantiſch.

Romanesque, romantique.

Romaneſk iſt, was zu einem Roman gehört, aus einem Roman entlehnt iſt; **romantiſch** iſt, was in einem Romane Platz finden kann, das Anſehn hat, als ob es in einen gehörte. Angenehme Biſarrerien in den Kleidungen, fantaſtiſcher Putz, mit Geiſt erfundene Seltſamkeiten in der Lage und Diſpoſition der Scene, haben etwas Romantiſches. Der Betrachter fühlt, daß dieſe Phantaſieen, weder zur Geſchichte, noch zum täglichen Leben gehören, und eignet ſie dem Roman

zu. **Benedetto, Santerre, Grimoux**, und beſonders **Watteau** ſind in ihren Gemälden romantiſch. Mehrere Maler, als **Rembrandt, Salvator Roſa, Feti** u. a. haben den romantiſchen Styl in die Gattung der Geſchichte übergetragen. L.

Ruheſtellen.

Repos.

Nennt man in der Malerei gewiſſe Theile in der Kompoſition eines Gemäldes, welche dem Geſichtsſinn Ruhe zu gewähren ſcheinen.

Vorzüglich in Gemälden, in welchen Bewegung und rauſchende Handlung iſt, muß der Maler **Ruheſtellen** anordnen, d. h. Theile, bei welchen die Blicke und die Aufmerkſamkeit ſich weniger beſchäftigt finden. Man nennt dieß: **Ruheſtellen ausſparen**, menager des repos. Die **Ruheſtellen** entſtehen durch die Maſſen, und durch die Gründe. Unter **Maſſen** verſtehe ich vorzüglich die des Helldunkel, d. h. ausgebreitete harmoniſche Lichter, oder verbreitete Schatten. Unter **Gründen** verſtehe ich, eine Vereinigung angenehmer, luſtiger, wohl verbundener und wohl verſchmolzener Farben, bei denen der Blick gern verweilt, ſich niederläßt, und durch welche die Gegenſtände, welche ihnen zum Gegenſatze dienen ſollen, glänzender werden. Watelet.

S.

Schatten.

Ombre.

Der Schatten iſt ganz etwas anders als die **Dunkelheit** der Finſterniß. Dieſe iſt ſchwarz, und läßt nichts unterſcheiden, nichts wieder erkennen; ſie findet alſo unter den Gegenſtänden einer Kunſt, die für den Geſichtsſinn arbeitet, keinen

keinen Platz. Bedarf dieſe zuweilen der abſoluten Finſterniß, iſt es gewiß nur zur Darſtellung grundloſer **Tiefen**, in welche das Licht nicht dringt. **Der Schatten** iſt nur die Beraubung des unmittelbaren Lichtes, und die beſchatteten Theile ſind noch durch das in der Luft verſtreute Licht erhellet.

Beobachte man einen Gegenſtand im unmittelbaren Sonnenlichte; die ſchattigen Theile deſſelben werden ſehr markirt ſeyn. Allein wie ſehr auch dieſe Theile gegen die beleuchteten abſtechen, ſo ſind ſie doch ſo wenig gänzlich dunkel, daß ſie vielmehr genau den Grad von Licht haben werden, welchen die beleuchteten Theile einer Landſchaft haben, welche vor der Sonne geſichert iſt. Will man dieſe beſchatteten Theile beſtimmt ſehen, und ihre Details eben ſo gut unterſcheiden, als ob ſie beleuchtet wären, ſo darf man ſich nur ſo ſtellen, daß man ſie allein betrachten kann. Geht ihr im Sonnenſcheine im Felde, ſo ſcheinen euch die beſchatteten Theile finſter, geht ihr im Schatten; ſo verlieren dieſelben Theile in euren Augen die Dunkelheit. Wendet ihr dann den Rücken gegen den von der Sonne erleuchteten Theil, ſo ſeht ihr in dem beſchatteten Theile, in welchem ihr euch befindet, Lichter, Schatten und Reflexe. Man muß alſo mit Felibien behaupten, daß der Schatten nur eine leichte Wolke iſt, welche die Körper bedeckt, und ſie nur des glänzendeſten Lichtes beraubt, ohne zu verhindern, daß man nicht durch Hülfe eines andern weniger ſtarken Lichtes, die Formen und die Farben anerkenne. So ſieht man in den Gemälden von Titian, daß das Licht ſanft und breit über den beleuchteten Theilen ruht, und die beſchatteten Theile nur durch eine feine Wolke unterbrochen ſcheinen, welche ſie bedeckt, ohne ſie zu verbergen.

Die beſten Belehrungen über den Schatten finden ſich in **Dandre' Bardons** mehrmals angeführten Werke. Siehe auch den Artikel **Täuſchung**.

Schlacht.

Bataille.

Ehe wir die Ausführung dieſes Artikels beginnen, müſſen wir erſt auf den Artikel Gattung verweiſen, zu welchem dieſer eine Abtheilung iſt, und welcher alſo vor dieſem wiederholend nachgeleſen werden ſollte.

Die Schlachtenmalerei betrachtet man in der Kunſt, von der hier die Rede iſt, als eine beſondere Gattung derſelben. Vielleicht iſt es ſchwer hinreichende und vollgültige Urſachen dieſer Abtheilung anzugeben.

Was ſtellt denn ein Gemälde, das man eine Schlacht nennt, wirklich dar? Menſchen in Bewegung, Handlungen, Leidenſchaften, mit Charakter. Das ſind gerade dieſelben Gegenſtände, mit der ſich der Hiſtorienmaler beſchäftigt. Stärke, Geſchicklichkeit, Tapferkeit, Unerſchrockenheit, Verachtung des Todes, Verachtung des Schmerzes, die noch ſchwerer iſt; Edelmuth der verzeiht, Reſignation, die ſich ſelbſt aufopfert, muthige Gedult, die da leidet ohne zu klagen; und zulezt eine unendliche Menge von Bewegungen, die den Menſchen über ſich ſelbſt hinaus heben, das ſind die Dinge, die ſich in den verſchiedenen durch Treffen veranlaßten Vorfällen, vorfinden. Und dieſe Bewegungen, dieſe Ausdrücke, dieſe Handlungen gehören eigentlich und allein dem Maler der Begebenheiten, dem Maler der Geſchichte. Die Schlachten Alexanders und Konſtantins bieten berühmten Hiſtorienmalern ſolchen Reichthum dar, daß er ihrer Kunſt außerordentlich vortheilhaft ward.

Man wird wohl gern glauben, daß die Ruhmſucht kriegeriſcher Fürſten dieſe Klaſſe oder Gattung von Malerei eigentlich veranlaßte, indem ſie den Künſtlern auflegte ſich mit Nichts Anderm, als mit der Malerei von Treffen und Siegen, den ausſchließlichen Gegenſtänden ihrer Neigung, nur einzig und allein zu beſchäftigen.

Wenn ſich, zum Unglück für die Menſchheit, alle Fürſten dieſer mörderiſchen Wuth überließen, ſo hat es ganz den

Anſchein, daß die Batailſenmaler die erſten Maler jedes Hofes ſeyn würden, daß ſie die beſtbelohnteſten unter allen Künſtlern wären, ſo wie die Schmeichler die Begünſtigſten unter den Höflingen ſind.

Indeſſen wollen wir doch ſehen, ob dieſe Gattung der Malerei, die ſich mit Darſtellung von Schlachten beſchäftigt, verdient ſich ausſchließlich alle Arbeit eines Künſtlers zuzueignen. Dieſe gänzliche Weihung könnte für erlaubt und geltbar angenommen werden, wenn die Künſtler, die dieſe Gattung erwählen, ſich zugleich weiheten, ihre nöthigen Studien nach der Natur zu machen. Aber man kann leicht denken, daß dieſe gefährliche Bedingung die Schlachtenmaler auf eine eben ſo kleine Zahl zurückbringen würde, als die der erobernden und kriegeriſchen Könige ſeyn möchte, wenn ſie verbunden wären ſich ſelbſt, und perſönlich mit einander herumzuſchlagen.

Blos durch Hülfe der Einbildungskraft, die freilich viel leichter und weniger gefährlich iſt, bilden ſich beinah' alle Schlachtenmaler; und eben dadurch machen ſie uns faſt glauben, daß ſie Maler aus Nachahmung wären. Unterdeſſen iſt dieſe Behauptung nicht exkluſiv. Es gab Maler dieſer Gattung, und giebt ihrer noch, die wirklich ihre Studien nach der Natur machten, die dergleichen blutige Szenen, in denen ſie ſelbſt werkthätige Aktörs mit waren, niederzeichneten *).

Man kann im Allgemeinen bemerken, daß die Darſtellung von dergleichen Szenen nur durch den Abſcheu und das Grauſen das ſie erregen, zu gefallen ſcheinen: weil die Menſchen ein Vergnügen darin finden, ſich von außerordentlichen Gegenſtänden, und von gefährlichen Zufällen und Lagen erſchüttern zu laſſen, beſonders wenn ſie ihnen nicht ausgeſezt ſind. Uebrigens wollen denn auch die Beſchauer ſolcher pittoresken Szenen, die eben ſo wenig unterrichtet ſind, als die Künſtler, die ſie malten, hauptſächlich nur Blut in Strömen vergoſſen — um mich eines Dichterausdrucks zu

 bedienen,

*) z. B. der Herr Paon

bedienen — ſehen; ſie wollen nur Bewegungen von der äuſſerſten Anſtrengung, ſcheusliche Verwundungen, zuckungsvolle Ausdrücke, blutige Grauſamkeit, Barbarei, Schreck, unglaubliche Unerſchrockenheit, wie ſie in den Erzählungen der Dichter und in den Ritterromanen beſchrieben ſind. Die Süchtlinge dieſer Art Werke werden Helden ohne Mühe, und finden nicht einmal irgendwo die Gefahren, die man ihnen groß genug malt; und von ihrer Seite erheben und vergrößern die Maler, die nicht einmal ein Scharmützel ſahen, die Thaten, Bewegungen, Ausdrücke ſo übergewöhnlich, daß ſie die Gelenke aus den Pfannen reißen, daß ſie ihre Kämpfer ſchon verſtauchen ehe ſie noch geſchlagen worden ſind, ehe ſie noch den kleinſten Sturz erfuhren, blos um der Gierde ihrer Kunſtliebhaber werther und koſtbarer zu werden.

In einer großen Anzahl Schlachtgemälde ſind die Gäule nicht beſſer behandelt als ihre Reiter; die Sieger haben beinahe nicht mehr Vortheil als die Beſiegten, und der größte Theil könnte ausgemuſtert werden, oder verdiente unter die Invaliden zu kommen, noch ehe das Treffen begonnen hat.

Farbe und Haltung ſind eben ſo wenig vor dem Chimäriſchen das gewöhnlich genug in dieſer Gattung herrſcht, geſchüzt.

Die Schlachtgemälde Raphaels, Julius Romanus, und Lebrüns, ſind den großen Prinzipien der Kunſt, von denen man ſich in keiner Gattung, und unter keinem Vorwande entfernen darf, mehr gemäß. Man bemerkt in dieſen großen Zuſammenſtellungen, ſo wie in den Triumphen, die ſie gemalt haben, weiſe Diſpoſitionen obgleich auch die Details voll Feuer ſind; Bewegungen, wahr und wahrſcheinlich, obgleich auch heftig und muthvoll; ein Kolorit, das von Staub und Rauch wohl Veränderungen annehmen kann, und auch muß; das aber die Wahrheit der Lokalfarben demohngeachtet aufbehält und zurückruft.

Indem wir dieſen ſchönen Kompoſitionen Gerechtigkeit widerfahren laſſen, müſſen wir doch bekennen, daß das wilde Feuer eines Artiſten zuweilen einem Beſchauer, der nicht tiefe Kennt-

Kenntniß hat, der ſich überdieß den angenommenen Darſtellungsarten gern hingiebt, und der ſeinen Gefühlen ſchon zuvorläuft, wenn er ein Schlachtengemälde erblickt, wohlgefallen kann. So ein Gemälde weckt, ob es gleich der genauen Wahrheit wenig gemäß iſt, Ideen der Tapferkeit, der Stärke, des Schmerzes, und der Unerſchrockenheit.

Wenn man aber den Vortheil einer der ſchönſten Künſte welche die Menſchen erfanden, wahrnehmen will, ſo muß man ſagen, daß dieſe großen Szenen, dieſe großen Leidenſchaften zu ihrer Darſtellung die größten Talente, und weiteſt verbreiteten Kunſtkenntniſſe erfordern; und daß überhaupt einige Details, einige unglückliche Vorfälle dieſer blutigen Trauerſpiele zu wenig intereſſant ſind, weil ſie nur eine kleine Zahl von Schönheiten oder Vollkommenheiten, welche man mit Recht von der Malerei fordern kann, darbieten.

Man ſieht auch, daß Schilderungen, wo einige Huſaren beſchäftigt ſind, ſich zu maſſakriren, Werke wo immer großtentheils eins das andre nachzuahmen ſcheint, nur in geringer Zahl in Sammlungen aufgenommen werden; und was ihren kleinen Werth noch mehr, noch genauer beſtimmt, iſt, daß herzlich Wenig daran iſt, was zu wirklich nützlichen Studien für junge Künſtler dienen könnte.

Ihr Künſtler und Liebhaber, die das Feuer, das ihr in den von Bourgnignon gemalten Scharmützeln findet, in Enthuſiasmus verſezt, bemerkt doch zum wenigſten, nach dieſem erſten gerechten Tribute, daß dieſer geſchickte Künſtler, und beſonders ſeine Nachahmer, dieſe pittoreske Wildheit (fougue) nicht immer zeigen konnte als auf Koſten der Formen, der Züge, und der Wahrheit.

Welche Gegenſtände ihr auch darſtellt, dieſe Wahrheit der Formen und des Kolorits, muß alle Male euer unnachläßlicher Grundſatz ſeyn. Roth und Gelb in Klumpen, und wie von ungefähr hingeworfen, gleichen weder dem Feuer aus dem groben Geſchütz, noch aus dem kleinem Gewehr, noch ſonſt irgend einem Elemente. Roſſe, die gar nicht ſo exiſtiren können, wie ſie der Maler geſchaffen hat, die ſich mit den

Gliedern, die er ihnen gab, nicht zu bewegen vermöchten, das ſind keine Roſſe, das ſind chimäriſche Thiere.

Und endlich iſt auch Anzeigen nicht Darſtellen; denn auf dieſem Wege würde die Malerei nach und nach eine Kunſt durch Zeichen abzubilden, wie es die Hieroglyphen waren.

Wenn ihr denn nun aber unwiderſtehlich hingezogen werdet Schlachten zu malen, ſo geht auf die Schlachtfelder und bemerkt da mit kaltem Blute Ausdrücke und Vorfälle; und wenn euch dieſe Art zu ſtudieren, zu gewagt ſcheint, ſtudirt wenigſtens die Zergliederungskunde des Menſchen und der Thiere, und verliert im Feuer der Ausführung, die Grundſätze der Zeichnung und der wahren Harmonie nicht aus dem Geſichte.

Schön.

Beau.

Es iſt ohne Zweifel ein edles Streben, ſich zu Gedanken, die man übermenſchliche nennen könnte, aufzuſchwingen; aber je tiefer, je erhabner die Gegenſtände der Betrachtung ſind, um ſo mehr hüllen ſie ſich in Schleier, die ſie verdunkeln und unſren Blicken entziehen.

Aus dieſer Urſache iſt es ſchwer, die Schriftſteller, die ſich bemüheten, ein weſentliches abſolutes außer uns befindliches Schöne zu entdecken, deutlich zu verſtehen. Die Natur des Menſchen iſt im Allgemeinen ſo beſchaffen, daß die Bemühungen dieſe ſublime Abſtraktion zu verfolgen, durch welche er ſich ſich ſelbſt zu entziehen ſucht, ihn nicht leicht weiter bringen können, als dahin, daß er Empfindungen und Gefühle, die ihm individuell eigen ſind, mit den Ideen, die in ſeiner Gegend und in ſeinem Zeitalter gangbar und verbreitet gefunden werden, verbindet. Wenn ich auch meinerſeits den Verſuch mache, einige allgemeine Begriffe, nicht über das Schöne, was ich nicht erreichen, nicht begreifen kann, ſondern über das, was man ſchön nennt, welche ganz in endlicher Beziehung auf die Kunſt gedacht worden ſind, vorzutragen, ſo glaub' ich dem Zwecke, auf den ich losſteuere, mich um ſo mehr genähert zu haben, je einfacher,

einfacher, je verſtändlicher man ſie findet, jemehr ſie in ihrer Auflöſung, poſitiv genung ſcheinen, um von den Künſtlern als wahr und brauchbar angenommen zu werden. Denn die Gedanken der Maler und Bildner, ſo geiſtig man ſie auch verlangen mag, haben doch noch nicht das Verdienſt und die Exiſtenz, welche ihnen angemeſſen und zuträglich iſt, ſo lange ſie ſich nicht ſichtbar und betaſtbar zeigen.

Um auf das, was den Namen Schön verdient, zu kommen, ſcheint Plato *) Alles das, was dieſen Namen nicht verdient, erſt die Muſterung paßiren laſſen zu wollen. Dieſes Mittel, deſſen er ſich bedient, den Rhetor Hippias lächerlich zu machen, würde dem größten Theile unſerer Leſer ganz zuverläſſig gleich martervoll ſeyn, und den Künſtlern würde es noch viel weniger behagen. Aber eben dieſer Weiſe führt anderswo in ſeinen erhabnen Werken, wo er weniger darauf ausgeht das Weſen des Schönen zu finden, eine gewiſſe Neigung an, die uns das Schöne zu ſuchen treibt; und hier wird der Philoſoph wieder Menſch. Er nennt dieſe Neigung Liebe.

Dieſes Wort, womit er die Neigung zum Schönen bezeichnet, das ihm mehr entfallen als von ihm bezweckt zu ſeyn ſcheint, kann uns ſchon auf eine Spur leiten, auf der ſich einige ſichere und brauchbare Begriffe des menſchlichen Schönen treffen laſſen werden. Denn eine Liebe, die, wie Plato verſichert, das Schöne immer und überall ſucht, muß wenn ſie es gefunden hat nothwendig auf Vergnügen ſtoßen; und dieſes Vergnügen, das gewöhnlicher Weiſe nicht im Menſchen vorhanden ſeyn kann ohne ſich durch Ausdruck der Geſichtszüge, der Blicke und der ganzen Geſichtsgeſtaltung (phyſionomie) merkbar und ſichtbar zu machen, muß doch, wenn man genau daeauf achtet, genüglich poſitive Anzeigen des Schönen, von dem es Wirkung iſt, geben:

Liebe,

*) In ſeinem Geſpräche, betitelt: der ältere Hippias.

Liebe, Schönheit, Vergnügen *), ſind denn die Elemente die ich zur Baſis jener Begriffe nehmen werde; Elemente, von denen man leicht ſchließen kann, daß ich meinen Weg nicht durch peinliche und nur zu oft unvollſtändige Definitionen zu machen willens bin, ſondern daß ich vorſchreiten werde ohne große Anſtrengung, und ſo wie die Natur Pfad und Ausſicht zeigt.

Wir wollen nun, auf Veranlaſſung des Wortes, womit wir uns beſchäftigen, ſetzen, wir wären ein beobachtender Maler. Wenn wir die Züge und Blicke eines Menſchen, der durch ein wahres und eingehauchtes Gefühl beſtimmt wird irgend einem Gegenſtande das Beiwort ſchön beizulegen, unterſuchen und ausdeuten, ſo werden wir bemerken, daß Vergnügen in ſeiner ganzen Phyſiognomie ſich abmalt, daß aber auch dieſes Vergnügen nach Masgabe der Beſchaffenheit des Gegenſtandes verſchiedene Abänderungen (nuances) annimmt, die im Ausdruck genung von einander differiren, um die einen inſonderheit auf die Sinne, die andern aufs Herz und noch andere auf den Verſtand beziehen und hindeuten zu können; und man iſt daher hinlänglich berechtigt anzugeben, nicht allein daß Arten des Schönen vorhanden ſind, die durch dieſe verſchiedenen Genußvermögen verlangt und erkannt werden, ſondern daß auch ohne Zweifel das Schöne, welches durch Vereinigung dieſer drei Vermögen als ſolches geſucht und erkannt wird, das allerweſentlichſte Schöne für den Menſchen ſei. Man wird auch aus dieſen Begriffen folgern können, daß dieſe Art des Schönen die urſprüngliche Quelle einer Benennung ſey, die uns ſo werth werden wird, daß wir, durch eine Art Bedürfniß, aus ihrer zu bedienen, ohne Unterlaß Anwendungen von ihr machen, indem wir ſie bald partiell, bald figürlich, bald in Ausdehnungen, bald borgweiſe, bald anſtatt vieler anderer Wörter, die unſere Ideen vielleicht genauer ausdrückten, brauchen.

Um

*) Vergnügen iſt hier gleichbedeutend mit Gnügung (ſatisfaction), ſo wie Liebe eine thätige und allgemeine Neigung anzeigt.

Um dieſe erſten Begriffe zu enthüllen, wollen wir vorher einige Beobachtung über diejenigen Erkennungsfähigkeiten, von denen hier die Rede iſt, in Beziehung anf das Schöne anſtellen.

Eine der intereſſanteſten in Rückſicht der Sinne iſt die, daß unter fünf Sinnen, mit denen wir begabt ſind, nur allein zwei, nämlich das Geſicht, und das Gehör, das Recht, die Gegenſtände, die ihnen ein beſonderes Vergnügen gewähren, uns durch das Wort Schön bezeichnen zu laſſen, haben und ausüben. Der Geſchmack, der Geruch, das Gefühl heiſchen dieſe Benennung auch bei ihren lebhafteſten Eindrücken nicht. Der Geruch der Roſe erhält nie den Titel ſchön; keine Wohlgeſchmacke ſind noch je mit dem Namen Schön, beehrt worden, indeß ihn Farben, Formen und Töne rechtlich beſitzen.

Die Elemente, die ich ſchon aufgeſtellt habe, bieten eine ganz natürliche Urſache dieſes Unterſchiedes dar, wenn das Schöne wirklich eine Miſchung der Vergnügung verſchiedener Vermögen ſupponirt, ſo wird man zugeben müſſen, daß Geſchmack und Geruch weit entfernt ſind, eine ſo nahe, ſo intereſſante Verwandtſchaft mit dem Verſtande und dem Herzen zu haben, als das Gehör und das Geſicht.

Aber das Gefühl? — Ich bekenne in dieſer Rückſicht daß der Bewegungsgrund zur Ausſchließung deſſelben mir nicht ſo haltbar zu ſeyn ſcheint; denn wenn wir uns auch nur mit geringer Aufmerkſamkeit beobachten, unterſcheiden wir ſchon zwei Arten von Funktionen in dieſem Sinne, deren eine ich das gemeine Gefühl nenne, das gewöhnlich maſchinenmäßig, inſtinktmäßig und paſſiv iſt, und das alſo vom Verſtande und vom Herzen mit Recht nicht gewürdigt wird; die andere aber zum Unterſchiede von jenem das erhöhete Gefühl, den Takt, welcher ſo hellſehend, ſo prompt, ſo empfindlich, ſo verſtandesvoll iſt, daß ſich oft Verſtand und Herz ſo zu ſagen, mit ihm identifiziren, um zu empfinden und zu begreifen.

Um uns nicht beim Detail aufzuhalten, welches, ob gleich unſerm Gegenſtande nicht fremd, doch unſern Gang verzögern würde, ſchreiten wir zur Unterſuchung über, ob Farben, Formen und Töne ohne Dazukunft der andern Genußvermögen den Namen Schön, von den privilegirten Sinnen bekommen können.

Der ſinnreiche Kaſtel, fand ſich ſehr verſucht dieß zu glauben, allein das Farbenklavier, das er erfand, bewieß wider ſeinen Urheber, daß keine Farbe, abgeſondert und an und für ſich als ſchön erkannt werde, wenn ſie ſich nicht mit irgend einer Idee, oder irgend einem Sentiment verbunden darſtellete. Wenn es uns denn widerfährt, daß wir einer abgeſonderten Form, einer iſolirten Farbe, ſelbſt einem einfachen Tone den Namen Schön geben, ſo geſchieht das, daß wir, ohne uns Rechenſchaft davon zu geben, ohne uns deſſen bewußt zu ſeyn, den Verbindungen und Verwandſchaften der Ideen folgen, welche nie unterlaſſen, ihre Wirkſamkeit, wenn ſie nöthig iſt, zu äußern, wie gewiſſe Zuſammenſetzungen in der Chemie ſich, ſo zu ſagen ganz allein, und von ſelbſt machen.

Aber wo können ſich dieſe Verbindungen, dieſe Bezeichnungen bilden, wenn es nicht in der Herrſchaft, in der Region des Geiſtes und des Herzens iſt? das heißt: wodurch anders als durch einige Operationen, deren die Organe allein nicht fähig ſind, welche aber auch Herz und Verſtand ohne ſie nicht machen könnten?

Unſere Sinne alſo mit ihren Eindrücken, unſer Verſtand mit ſeinen Perzeptionen, unſer Herz mit ſeinen Empfindungen formiren eine Gemeinheit der Güter — wenn man ſo ſprechen darf — die ſich wohl abändern aber nie ganz aufheben kann, welche Verſuche auch die Verbundenen jeder von ſeiner Seite zuweilen machen möchten, um ſich ihr zu entziehen. Es iſt wahr, daß ſie ſich von Zeit zu Zeit mehr oder weniger ausſchließliche Theile des gemeinſamen Gutes zueignen, aber verpflichtet ſich ihrer Beſtimmung gewohnheitsmäſſig zu unterwerfen, kehren ſie bald zurück, um wechſelsweis Herrſcher und Beherrſchte, Urſache und Wirkung zu ſeyn.

Wenn

Wenn nun, nach dieſen verſchiedenen Wechſeln dieſe Geſellſchaft gehörig und wohl eingerichtet iſt, dann iſt es auch nothwendig, daß die Gegenſtände, die den Namen Schön tragen, gewiſſe Beſchaffenheiten haben, die ganz geeignet ſind, Miſchungen des ſinnlichen, des intellektuellen und des moraliſchen Vergnügens hervorzubringen, und daß der beobachtende Maler bei Gelegenheit ihrer Einwirkung auf ſein Modell die Ausdrücke bemerke, die dieſe glücklich gemiſchten Genügungen in der Phyſiognomie deſſelben hervorbringen.

Wir nehmen alſo an, daß der Verſtand des Menſchen den wir beobachten, ſich beſtimmt, an einem reinintellektuellen Schönen mit Ausſchließung des Herzens und der Sinne zu hängen, und fragen denn unſern Artiſten, was er auf der Phyſiognomie deſſelben wahrnimmt. Er wird uns die Verwirrung zu erkennen geben, in die ihn eine Phyſiognomie verſezt die auf einmal vag, zerſtreut und immer um ſo bedeutungsloſer wird, jemehr ſich der Verſtand vom Herzen und den Sinnen ſeinen natürlichen Bundesgenoſſen trennt. Er wird bekennen, daß er in den Zügen derſelben Nichts als einen gewiſſen Charakter der Verwunderung entdeckt, der ihm aber ganz und gar nicht den Ausdruck anbietet, den er ſucht, nämlich den, der die Idee des Schönen hervorbringen könnte. Uebrigens werden wir mit ihm denken, daß der Betrachter, deſſen Verſtand ein abſtraktes Schöne bewundert, dem Worte Schön vielmehr die Worte Wunderbar, Erhaben oder irgend andere die ſeinen Gedanken entſprechen, unterlegen ſollte; und daß dieſe Austauſchung der Worte, die er ſich erlaubt, beinahe von derſelben Art ſey, wie diejenige in weniger erhabener Betrachtung iſt, wenn ein Liebhaber den Gegenſtand, den er ſchön findet, wundervoll, erhaben, himmliſch nennt.

Unſer Maler, der aus dem Geſicht eines Menſchen, der das geiſtige Schöne betrachtet, Nichts machen kann, mag dieſen verlaſſen, und nun ein Modell beobachten, das vom Schönen fürs Gefühl angezogen und vergnügt wird.

Ha! wir fürchten, daß auch dieſes neue Modell, das die Aufſuchung des Schönen nur ſeinem Herzen anvertraut, un-

ſerm Maler ebenfalls nicht Gnüge leiſten werde. Das ganz ſentimentale Schöne, das erhabne, das himmliſche Schöne einiger unſerer Romane, und unſerer ſo delikaten Konverſationen, dieſes ekſtatiſche Schöne, das von jeher der Gegenſtand religiöſer Verirrungen und Schwärmereien war, und ohne Zweifel noch lange ſeyn wird, dieſes Schöne, worüber das Modell in Entzückung geräth, was wird es dem beobachtenden Artiſten Anderes gewähren, als den nämlichen Wirwarr, worein ihn die Betrachtungen des reinphiloſophiſch Schönen bei ſeinem erſten Modell verſezten?

Wenn es denn philoſophiſch wahr iſt, daß das Herz, ungeachtet ſeiner Anfoderungen an die Sinne, und der Herabwürdigung derſelben, ſich doch viel ſchwerer von ihnen losmachen kann, als der Verſtand, ſo finden wir uns veranlaßt, zu muthmaßen, daß das Schöne dieſen Namen viel eher und richtiger verdiene, wenn es eine Miſchung organiſcher und ſentimentaler Genügungen iſt, als da wo der Verſtand das Herz von der Theilnahme zu ſehr ausſchließen will. Dieſe Muthmaſſung aber leitet dahin, die Elemente mehr zu unterſtützen, aus welchen reſultirte, daß das wirkſamſte und das abſoluteſte Schöne für uns dasjenige ſey, welches die vollkommenſten und harmoniſchſten Miſchungen der ſinnlichen, der moraliſchen, und der geiſtigen Vergnügungen hervorbringt, daß die Wirkung dieſes Schönen am allgemeinſten empfunden werde, daß der Ausdruck deſſelben auch am meiſten gleichförmig und am leichteſten bedeutſam ſey, und daß es endlich ganz allein und eigentlich verdiene, vom Künſtler aufgefaßt zu werden.

Wo entdecken wir nun, nach dieſen aus der Natur abgezogenen, und durch die Kunſt unterſtüzten Elementen, das urſprüngliche und für den Menſchen allgemeine Schöne beſſer, als an der menſchlichen Gattung, die ihrer Beſtimmung nach von der Natur in zwei Geſchlechter abgetheilt iſt, die ſich hinlänglich gleich, und dann auch genung von einander verſchieden ſind, um nicht allein und ganz eigentlich, mehr als irgend ein anderer Gegenſtand die Vergnügungen, deren die Natur unſere

Genuß-

Genußvermögen fähig und bedürftig gemacht hat, hervorbringen zu können; ſondern auch um dieſen Hang, dieſes Verlangen nach dem Schönen, das man zu allen Zeiten Liebe nannte, und welches wahrſcheinlich dem Plato bei ſeinen philoſophiſchen Betrachtungen über den Gegenſtand, mit dem wir uns jetzt beſchäftigen, vorſchwebte, zu erwecken, und zu erhalten?

Von ſeiner eigenen Gattung alſo, und Geſchlecht von Geſchlecht, ſcheint der Menſch die urſprüngliche Idee des Schönen vorzüglich und vor jedem andern Gegenſtande, aufgeſchöpft zu haben. Hier iſt es, wo er am vorzüglichſten aufgereizt wird es zu ſuchen, wo er es trift, wo er es am gerechteſten lobpreißt. Und nur nach den Ideen, die er hier von dem Schönen borgt, wendet er das Wort Schön auf eine unendliche Menge Verſchiedenheiten ſeiner Genügungen an.

Würde wohl ein Menſch, der von ſeiner erſten Kindheit an auf einer ganz unbewohnten Inſel lebte, eine wahre und vollſtändige Idee vom Schönen haben können? Würde er wohl das Wort Schön erfinden und anzuwenden wiſſen? Mag ſich wohl auf ſeinem Geſichte je der Ausdruck des Vergnügens, das von der Wahrnehmung, von der Betrachtung, vom Genuſſe des Schönen entſteht, gemalt haben oder je malen? Wird ſelbſt das Verlangen nach dem Schönen, das er nie ſahe, nie empfand, bei ihm aufkeimen? Und hätt' er auch einige Empfindung, irgend einen Begriff vom Schönen, wird dieſer deutlich, vollſtändig, univerſell ſeyn? Wir fragen auf der andern Seite: mag ſich eine richtige Idee des Schönen bei einem Taubgebohrnen, bei einem Blindgebohrnen antreffen laſſen?

Dieſe Arten von Fragen, das weiß ich ſehr wohl, beruhen auf Vorausſetzungen, und können die entſtehenden Zweifel nicht aufheben, weil ſie nicht Beobachtung zulaſſen. Aber wir wollen den Menſchen ſo betrachten, wie er ſich tagtäglich unſern Augen darſtellt, und von ſeinem erſten Alter anfangen, denn das iſt der einzige Quell, den uns der geſellſchaftliche Stand übrig läßt um einige primitive Ideen zu ſchöpfen.

Das Kind braucht anfänglich das Wort Schön ohne Etwas dabei zu denken, blos als ein kindiſch hingeſprochenes Wort,

Wort, das es bei den Gelegenheiten, bei welcher es es hörte, wieder nachſagt. Durch dieſe Gelegenheiten belehrt und gewöhnt, legt es denn bald den Namen Schön den Dingen bei, die ihm am mehreſten Vergnügen machen, oder ſolchen, die ſeinem Gaumen durch Wohlgeſchmack beſonders ſchmeicheln. Sein Spielzeug, ſeine Kameraden, Alles wodurch es Freude genießt, nennt es ſchön, obgleich die Formen derſelben vielleicht Nichts weniger als ſchön ſind. Wenn endlich aber bei ſeinem Heranwachſen Geiſt und Herz mit einander in freundſchaftliche Verbindung treten und nun die Vergnügungen kennen lernen, zu deren Genüſſen ſie beſtimmt ſind, wenn ſie ſich wechſelſeitig aufklären und belehren, dann braucht es das Wort Schön mit Verſtand, mit Ueberdachtheit. Dann nennt es nicht die alte Amme, oder die bunte Puppe mehr ſchön, dann iſt es das blühende gefällige Mädchen, oder der ſchlanke ſanfte Jüngling, bei deren Anblick ein ſüßes Wohlgefallen ſich durch ſein ganzes Weſen verbreitet, von denen es fühlt daß ſie ſchön ſind. Dann ſpricht es das Wort Schön mit Empfindung, und mit dem Ausdruck aus, der dieſer Beſchaffenheitsbezeichnung zukommt. Nun iſt der Zeitpunkt, wo ſich ihm dieſe Menge von Anwendungen dieſes Wortes, eigentliche ſowohl als figürliche, darbieten, wo es nun genöthigt wäre, dieſen Bezeichnungslaut ſelbſt zu erſinden, wenn es ihn nicht ſchon im Gebrauche träfe. Nun iſt der junge Menſch verſchwenderiſch in der Anwendung deſſelben, und das um ſo mehr, je empfindſamer ihn die Natur ſchuf. Nun bieten ſich ihm eine Menge Miſchungen der Vergnügungen aus den Wahrnehmungen des Schönen dar; ſein Begriff wird erweitert, wird umfaſſender, ſein Sinn empfänglicher, durſtiger. Die ſüßeſte, die vollkommenſte Befriedigung aller Erwartungen findet er bei Dem, was ihm gleich genug iſt um es wie ſich ſelbſt lieben zu können, ungleich genug um jedem Verlangen Genüge zu thun. Hier findet er Schönes für den Sinn, für das Herz, für den Geiſt, in Vereinigung, in ſtetem lebenden Wechſel, mit dem regen Beſtreben ſchön für ihn ſeyn zu wollen. Dann nennt er den verei-

vereinigten Genuß alles dieſes Schönen Liebe, und ruft voll Entzückung aus:

O Liebe du biſt göttlich ſchön!

Aber laßt uns nun auch, im Verfolg der Betrachtung des Karakters jedes Alters, den bemerken, wo der Geiſt ſich oft den gänzlichen Ausſchluß des Herzens anmaßt. Was ſehen wir da? Die Phyſiognomie des Menſchen iſt ernſter, iſt zurückhaltender bei der Nennung des Schönen. Sie iſt in dieſer Rückſicht weniger ausdrucksvoll, zuweilen ſogar ſo zweifelhaft, daß ſie oft nur Gefälligkeit, nur Höflichkeit in ihre Züge zu verweben ſcheint. Kommt nun vollends der Menſch zu der traurigen Epoche ſeines Lebens, wo die drei Vermögen ihre Verbindung aufgeben, dann ſpricht er das Wort Schön nicht mehr mit Wärme, mit Aufwallung, dann iſt es ihm nur eine kalte Rückerinnerung, dann braucht er es nur noch aus Gewohnheit, aus Uebereinkunſt. Dann iſt die Liebe für ihn nicht mehr in der Natur, dann ſind die ſüßen Genüſſe dahin, die ſie ſeinem jugendlichen Verlangen bot und gebar.

Die verſchiedenen Alter des Menſchen alſo, und wenn wir recht genau ſeyn wollen, die verſchiedenen Zeiten jedes ſeiner Jahre ſelbſt verändern in ihm die Eindrücke des Schönen, ſo wie beinahe alle ſeine andern Ideen. Doch nicht allein die Jugend, nicht allein der Frühling des Lebens iſt es allein, was Einfluß auf die Abänderungen (modifications) deren die Empfindung des Schönen fähig iſt, hat; auch Geſundheit, Krankheit, Glück, Unglück, Muße und Beſchäftigung theilen dieſe Einwirkung. Alſo iſt das Schöne, wird man ſagen, eine ſchlechterdings relative Idee, und jeder einzelne Menſch hat das Recht ſie für perſonell und willkürlich zu halten. Dieſe Induktion iſt natürlich, und dieſe Meinung vom Schönen herrſcht auch bei dem größten Theile der Menſchen ganz beſonders; aber das Recht, das Jeder ſo zu entſcheiden zu haben glaubt, iſt unglücklicherweiſe ſo unſicher, daß es die Menſchen ſogleich nicht mehr anerkennen, ſo bald man ſie mit einander fragt oder ſo bald ſie öffentlich über dieſe Materie reden oder ſchreiben. Das kommt daher, weil unter Menſchen, die in

Vereinigung leben, ſich bald, und vorzüglich alsdann wenn die Geſellſchaft belehrter und aufgeklärter zu werden beginnt, ein Gerichtshof bildet, dem ſich das Recht der Meinung, das ſich ein jeder insbeſondere zueignet, in der letzten Inſtanz unterwirft; und ſo wie ein jedes Glied einer Geſellſchaft einen Theile ſeines ſonſt von Natur freien Willens aufopfert, um die übrigen Theile, die der Aufbewahrung viel würdiger ſind, zu erhalten; eben ſo unterwirft es ſich diejenige Meinung öffentlich als übelgegründet anzuerkennen, die es nicht vor dem öffentlichen Meinungstribunal zu vertheidigen wagt. Und durch dieſes Tribunal erhält das Schöne eine allgemeine Exiſtenz, die hernach die Grundlage aller freien Künſte wird.

Der Geiſt der Geſellſchaften, oder noch allgemeiner der kultivirte menſchliche Geiſt, iſt das Reſultat der Empfindungen, Empfindniſſe und Wahrnehmungen einer großen Anzahl Menſchen; und dieſe Art von beſondern Weſen, von dem man ſagen kann daß es kollektiviſch abgezogen ſei, das ſich vermöge einer Gleichheit der Naturgeſetze ähnlichen Fortſchritten wie denen der Alter und Lebensjahrszeiten, unterworfen zeigt, läßt uns denken daß es ebenfalls ſeine Kindheit, ſeine Jugend, ſein reifes und ſein Greiſenalter haben müſſe. In der Epoche, wo es von der Jugend zur Männlichkeit übergeht, iſt es, wo es Geſetze über eine Unendlichkeit von Gegenſtänden, und unter andern auch über das Schöne giebt, denen ſich Unwiſſenheit, perſönliche Herrſchſucht, die Verirrungen der Kaprize, und die phyſiſchen und moraliſchen Verſchiedenheiten, die den Menſchen beherrſchen, sämmtlich unterwerfen müſſen, weil Beobachtung, Erfahrung, tiefe Kenntniſſe, und endlich genaue Wiſſenſchaften dieſe Geſetze unerſchütterlich unterſtützen. Die Redaktörs dieſer Geſetze ſind die Menſchen von Genie, die, freilich in kleiner Anzahl, dieſelben in ihren unſterblichen Schriften aufbewahren; und indem ſie auf dieſe Art promulgirt ſind, gehen ſie von Generation zu Generation, von Geſellſchaft zu Geſellſchaft.

Werfen wir noch einen letzten Blick auf dieſe Entwickelungen um ſie durch Beobachtung zu unterſtützen.

Die Völkerſchaften, die wir Wilde nennen, die erſten Anfänger der civiliſirteſten Geſellſchaften, ſind im Ganzen genommen in Betracht des Schönen, eben das was das Kind in ſeinem erſtem Alter iſt. Die Vermögen der Einzelnen, woraus ſie zuſammengeſetzt ſind, ſind noch zu wenig in der Vergleichung der Gegenſtände, in den Entſprechungen der Formen, der Bewegungen, den Verhältniſſen jedes Objekts zu ſeiner Beſtimmung erfahren, haben noch weiter keinen Geſellſchaftsbund geformt, als blos, um ſozuſagen, einige Begegnungsbekanntſchaft. Auch ſind einige partiale und iſolirte Genügungen ihnen hinreichend. Ihre Sinnen ſind nur auf das Nothwendigſte geheftet, ihr Geiſt ſchränkt ſich blos auf das Unnachläßlichſte ein, bei ihrem ſchlafenden Gefühle, das nur bei einigen vorübergehenden Gelegenheiten erwacht, ſind ſie noch viel zu weit von dem andern Extrem entfernt, wo ſie zu thätig ſind, und ſich in Abſtraktionen verirren. Es exiſtiren wohl einige Vorzüge, allein ſie werden blos durch eine Art von Inſtinkt entſchieden; und alle Genügungen ſcheinen gleichfalls nur inſtinktmäßig zu ſeyn. Sie ſind einer ſolchen engen Verbindung noch gar nicht fähig, ſind noch nicht genug mit einander verſchmolzen, um der Liebe, die durchs Schöne enthüllt wird, Raum zu geben, um lebhaft und mit Glück zu ſeiner Aufſuchung aufzureizen; und nicht allein der Begriff deſſelben kann als in der That noch nicht exiſtirend angenommen werden, ſondern auch das Wort ſelbſt, das ihn bezeichnet, muß natürlicherweiſe in dem größten Theile der Idiomen dieſer entſtehenden Geſellſchaften fehlen.

Aber es kommt einmal eine Zeit, wo ſich die Liebe und der Begriff des Schönen entwickeln. Das Wort, das zu ihrer Bezeichnung dienen ſoll, kommt endlich in den Wortvorrath, der in jeder Sprache, und bei jeder Nation, das authentiſche Archiv ihrer Geiſtesfortſchritte iſt. Und, wie ich ſchon geſagt habe, im Zeitraume der vollkommenſten Entwickelungen (developpemens) geſchieht es daß das Schöne proklamirt wird, nicht durch Individuen, ſondern durch die Stimme der Nationen und der Völker, daß es ſeine Anſprüche auf Auf-

klärung

klärung gründet, das heißt, auf vergleichende Beobachtungen, auf Erkenntniß der vollkommenſten Uebereinſtimmung zwiſchen den Gegenſtänden, ſeien ſie welche ſie wollen, und ihren Beſtimmungen, und endlich auf die Vervollſtändigung unſerer Genügungen, wovon die Exiſtenz und die Ausdehnung unſerer Vermögen hernach das Verlangen und die Liebe in uns feſtſetzt.

Es begründet ſich alſo, beſonders in Beziehung auf unſere Künſte, ein Schönes, welches von der Partikularmeinung vergebens beſtritten werden würde, weil die Kunſt, wenn auch die Meinung ſich aller ihrer Quellen zum Angriff bedienen ſollte, ihr die von den poſitiveſten Wiſſenſchaften geliehenen Demonſtrationen, oder die evidenteſten Kenntniſſe entgegenſetzen. Dergleichen ſind nun die anatomiſchen Verhältniſſe und ihre beſtimmten Beziehungen auf den Gebrauch derſelben, die unabänderlichen Geſetze der Bewegung und der Schwere, welche die Ideen des Schönen, das ſich auf die Sinne bezieht, beſtätigen und berichtigen, ſo wie die unabänderlichen auf die Natur des Menſchen und der Dinge gegründeten Uebereinkünfte das ſentimentaliſche und moraliſche Schöne etabliren, und ſo wie das Räſonnement das geiſtige Schöne bis zur Ueberzeugung hinaufhebt.

Das Schöne im Allgemeinen, um das Geſagte noch einmal zu überſehen, iſt alſo für jedes Individuum relativ, obgleich immer auf die Miſchung der Vergnügungen der Sinne, des Herzens und des Verſtandes gegründet. Das Schöne in der Abſtraktion, welches aber doch weniger willkührlich und mehr poſitiv iſt, iſt relativiſch zu den Entwickelungen*) der Empfindungsvermögen, und der Aufklärung vereinigter Menſchen. Es wird der Gegenſtand einer Empfindung, (ſentiment) die alle beſondere Meinungen beherrſcht; es ſchmeichelt überdies den Sinnen,

*) Herr Vankuk, Herausgeber des neuen Wörterbuchs über die Malerei, hat eine kleine Diſſertation über das Schöne im Verhältniß zu der Aufklärung die unter civiliſirten Menſchen verbreitet wird, an's Licht treten laſſen. Dieſes Prinzip iſt ſo wahr als philoſophiſch.

Sinnen, rührt das Herz, reizt den Verſtand der Menſchen, die im Fortgange der aufgeklärten Jahrhunderte Theil daran nehmen. Dieſes Schöne, das endlich ſo weit gebracht wird, daß es nicht allein geſehen und empfunden, ſondern auch demonſtrirt werden kann, iſt das Ziel, nach dem die Liebe, von der Plato ſpricht, wenn ſie nun feſſelfrei iſt, hinſtrebt, das von der Liebe, der Tröſterin der Menſchheit, der Quelle ihrer reelleſten Genüſſe geſucht, gefodert wird, und das endlich auch Ziel und Stütze unſerer freien Künſte iſt, und allein ſeyn kann.

Ich muß mich auf den Vortrag dieſer Elementarbegriffe beſchränken. Die genaue detaillirte Ausführung würde ein ganzes Werk erfodern, wovon zum wenigſten dieſer Artikel den Plan und die Behandlung anzeigen kann.

Im Artikel Schönheit werd' ich mich mehr, als hier geſchehen, den Künſten, die dieſes Wörterbuch zum Gegenſtande hat, nähern; indem ich aber fortfahre, die Ideen des Schönen und der Schönheit der Kunſt aufzuſtellen, werd' ich vorher mit den Zöglingen über das Schöne ſprechen, das man das idealiſche nennt, das aber in der Malerei und Bildnerei nicht idealiſch bleibt, ſondern die ſinnlich merkbare Vervollkommung der Schönheit wird.

Idealiſchſchön.

Das Wort Idealiſch hat in der allgemeinen Sprache einen vielfachen Sinn. Unter einem idealiſchen Projekte verſteht man ein Projekt, das beinahe ſchimäriſch iſt. Dieſer Menſch, ſagt man zuweilen, iſt ſehr idealiſch, um anzuzeigen, daß er eine große Zahl außerordentlicher Entwürfe brütet und hegt. In dieſer Bedeutung iſt der Sinn dieſes Wortes eben kein Lob.

Ein idealiſches Hinderniß, iſt ein Hinderniß das keine Weſentlichkeit hat, oder wenig Wahrſcheinlichkeit zeigt.

Idealiſche Tugenden und Vollkommenheiten ſind endlich in einem andern Sinne, Attribute und Eigenſchaften von ſolcher Erhabenheit, daß man glauben möchte, es gebe kein Modell dazu in der Wirklichkeit.

Dieſer letztere Sinn iſt der, der ſich dem, was man in der Sprache der Malerei mit den Worten idealiſchſchön, idealiſche Schönheit ausdrücken und bezeichnen wollte, am meiſten nähert.

Und auch dieſe Bedeutung iſt es endlich, welche einige berühmte Artiſten, und eben ſo einige Autoren, die über die Künſte ſchrieben, zu entwickeln ſuchten.

Sie dachten ſich, mehr oder minder hell eine idealiſche Vollkommenheit. Voll von ihren Ideen ſuchten ſie ſie auch auf die überzutragen, die nicht in den Geheimniſſen der Kunſt eingeweihet ſind; aber der größeſte Theil ihrer Erläuterungen ermangelt der gehörigen Deutlichkeit, die freilich wirklich ſchwer zu erhalten iſt, wenn von abſtrakter Vollkommenheit gehandelt wird, kann nur von wenigen Artiſten verſtanden werden, und wird von denen, die die Kunſt nicht treiben, gar nicht gefaßt.

Unterdeſſen hat es ſich doch oft getroffen, daß die Reize einer belebten und verführeriſchen Beredtſamkeit, und die mittheilſame Wärme des Enthuſiasmus, zuweilen glauben machten, man habe Alles deutlich genug eingeſehen, was man doch kaum flüchtig erblickte; und daß man das ſehr wohl verſtanden und gefaßt habe, wovon man doch nicht im Stande war andern einen erträglichen Begriff beizubringen. Es herrſchen alſo noch viele Dunkelheiten in dem, was man allgemein unter dem Idealiſchſchönen verſtehen ſoll, und ich werde mich daher bemühen, mich über dieſen Gegenſtand auf ſolch' eine Art auszudrücken, daß mich die Künſtler und Nichtkünſtler gleich gut faſſen und begreifen können.

Das idealiſche Schöne iſt heut zu Tage, in unſerer Rückſicht, die Vereinigung der größten Vollkommenheiten, die an einzelnen ausgewählten Individuen gefunden werden können.

Will man ſich das idealiſche Schöne auf eine Art denken, die den Ideen, welche die griechiſchen Künſtler gegen die Zeiten des Perikles davon hatten, näher kommt, ſo muß man ſich das Schöne vorſtellen wie es ſeyn würde wenn die Natur alle ihre Erzeugniſſe, und beſonders den Menſchen, mit der geſuchteſten

ſten und überdachteſten Wahl, und mit allen allgemeinen und beſondern Vollkommenheiten, deren die vorgeſchriebenen Geſtalten und Bewegungen nur fähig ſind, geformt, und mit dieſer Formung die ſichtbaren Beziehungen, welche jene Geſtalten und Bewegungen zu den innern geiſtigſten, erhabenſten und vollkommenſten Neigungen haben können, verknüpft hätte.

Ich will dieſe Erklärung durch Entwickelung verſtändlicher machen.

Man unterſcheidet dreierlei Arten der Nachahmung in den zeichnenden und bildenden Künſten; eine knechtiſche Nachahmung der Gegenſtände, ſo wie ſie ſich dem Nachahmer darſtellen; eine Nachahmung der Gegenſtände, welche der Nachahmer auswählt und andern vorzieht; und endlich eine Nachahmung, welche die vollkommenſten Theile einer großen Anzahl ausgewählter Gegenſtände in ein Ganzes vereinigt.

Mit der erſteren dieſer Nachahmungen — die gewißlich die am wenigſten idealiſche von allen iſt — fängt die Kunſt allemal ihre Verſuche an.

Die zweite gehört zum Fortſchritte der Kunſt.

Die dritte iſt ein ſehr erhabner Grad, zu welchem die Kunſt nicht erhoben, auf welchem ſie nicht gehalten werden kann, als durch eine Zuſammenwirkung vieler thätigen und mächtigen Urſachen, von denen ich ſchon im vorläufigen Diſcours im Artikel Kunſt gehandelt habe, die ich hier aber doch auch höchſtnöthigerweiſe mit wenigen Worten wieder anführen muß.

Dieſe wirkſamen Veranlaſſungen ſind: eine den phyſiſchen und moraliſchen Fähigkeitsentwickelungen günſtige Temperatur; die Kunſt vermittelſt der Sprachſchrift Ideen und Belehrungen auf Andere überzutragen; und dann der Vortheil großer Inſtitute, (inſtitutions) ein Vortheil, der faſt wunderthätig iſt, weil er den Menſchen über ſich ſelbſt hinaushebt, das heißt, über ſeine Perſönlichkeit; weil er mit Hülfe des Enthuſiasmus und der Liebe zum Ruhme die Kräfte und Tugenden ſowohl wie die Künſte zu ſublimen, und in einiger Art übernatürlichen Vollkommenheiten erhöht.

Dieſe

Dieſe Empfindungen zeigten ſich unter den Griechen bei Gelegenheit der Vaterlandsliebe und des Heldengeiſtes. Eine den Künſten günſtige Mythologie, eigentlich gemacht, ſich aufs genaueſte an die Inſtitute, die ich nur erwähnt habe, anzuſchließen, näherte die Helden den Göttern, und ließ ſelbſt die Sterblichen durch ein imaginäres Verhängniß zu dieſer Natur, die ſo weit über ihnen erhaben iſt, übergehen.

Die Künſte, mit dieſen Ideen genährt, die Künſtler, unabläßig mit der Darſtellung von Göttern und Helden beſchäftigt, fanden ſich veranlaßt, unter den vollkommenſten Geſtaltungen, die die menſchlichen, und ſo zu ſagen vergöttlichten menſchlichen Formen nur haben konnten, jene erhabne Vollkommenheit, die wir das Idealiſchſchöne nennen, auszudrücken.

Dieſe Gattung des Schönen, das bei uns nicht mehr dieſelbe Veranlaſſungsurſache hat, kann nicht, wie man ſieht, uns im Allgemeinen dieſelben Ideen einhauchen; und hieraus entſpringt die Schwierigkeit, zu eben der Vollkommenheit, wie die Alten, zu gelangen, und ſich auf ſo eine Art über dieſen Gegenſtand ausdrücken zu können, daß man von Jedermann verſtanden wird.

Ich muß mich, dem Umfange dieſes Werkes gemäß, auf ſummariſche Erläuterungen des idealiſchen Schönen einſchränken. Die Eindrücke, die es hervorbringt, beredtſam zu beſchreiben, iſt unnütz für aufgeklärte und unterrichtete Menſchen. Sie dürfen nur einen einzigen dieſer Eindrücke erfahren haben, und ſie kennen die andern alle. Denn, ein einziges Empfinden unterrichtet mehr als alle Ausrufungen, Beſchreibungen und Lobſprüche; und diejenigen, die nicht den Keim der Ideen, die ich vortrage, in ihrer Seele haben, werden durch Eloquenz des Vortrags nicht beſſer in ihr Gewebe hineingezogen als Blinde, die man laufen macht, die aber ſogleich wieder ſtill ſtehen, wenn man ſie nicht mehr zu gehen zwingt.

Ich werde, meiner Gewohnheit nach, mit einigen überdachten, an Künſtler und Zöglinge der Kunſt addreſſirten Bemerkungen, die ihnen ſehr nützlich ſeyn können, endigen.

Ueberlaßt Euch, bei euren erſten Studien nicht den zu abſtrakten Ideen über die Vollkommenheit; ſie würden den wahren und ſoliden Fortſchritten in der Kunſt ſchaden, weil in der Jugend die Einbildungskraft noch nicht im Stande iſt, vollkommen organiſirte Früchte hervorzubringen. Ein frühzeitiger übermäßiger Ueberfluß kann das werdende Genie erſchöpfen, ſo wie der frühe Misbrauch unſerer Kräfte unſere körperliche Verfaſſung ändert und ſchwächt.

Ihr würdet, wenn ihr Schönheiten, die zu ſchwer zu faſſen ſind, verfolgen wolltet, die koſtbare Zeit für die methodiſchen Studien, die Euch ſo unnachläßlich ſind, verlieren. Dieſe müſſen vorangehen; ſonſt lauft ihr Gefahr, wenn ihr das Idealiſche vor dem Poſitiven ſucht, auf einen Abweg zu gerathen, wo ihr immer in der Verirrung herumwandern müſſet.

Wenn ihr denn, in eurem erſten Durſte nach Fortgange, die Meiſterſtücke der Alten betrachtet, und daran die idealiſche Schönheit halb und halb erblicket, ſo legt euren Zeichenſtift bei Seite, und bewundert mit religiöſer Hochachtung, wie ſie die Erhabenheit der heiligen Texte erheiſcht. Fürchtet beſonders, fürchtet die, die kommentiren und paraphraſiren.

Wenn ihr, indem ihr den antiken Apoll betrachtet und zeichnet, von Bewunderung hingeriſſen ſeid, wenn eure Seele von dem himmliſchen Ausdrucke, der ſich in ihm mit jeder Schönheit der Formen verbindet, ergriffen iſt: was würde euch dann das wohl dienen, was einer der berühmteſten Enthuſiaſten für das Idealiſchſchöne euch ſagte: „Die Idee der Schönheit gleicht einer Subſtanz, die von der Materie durch die Wirkung des Feuers abgezogen ward; ſie iſt wie ein Geiſt, der ſich ein Weſen nach dem Ebenbilde der erſten vernünftigen Kreatur, die durch die Intelligenz der Gottheit geformt ward, zu ſchaffen ſucht.“

Verſtändet ihr da wohl dieſe Sprache eines Mannes *), der übrigens ſeiner Kenntniſſe, ſeiner Gelehrſamkeit und ſeiner Begier-

*) Winkelmann.

Begierde wegen, Andern das was er bei Betrachtung der Meiſterſtücke des Alterthums empfand, einzuhauchen, die größte Hochachtung verdient? Ohne Zweifel, nein. Hütet euch dann, die Zeit, die ihr zum Empfinden und zum Ueben anwenden ſollt, mit der Bemühung ſie zu verſtehen, zu verderben; aber hütet euch auch mit gleicher Sorgfältigkeit, in ein anderes zu ſehr entgegengeſetztes Aeußerſte zu verfallen, hütet euch das zu verlachen, was mit der idealiſchen Schönheit in Gemeinſchaft ſteht und auf ſie Bezug hat. Ihr würdet euch ſo ſchnell zur Nachahmung der gemeinen Natur, die viel leichter aufzufaſſen iſt, hingeriſſen ſehen, daß Ihr zuletzt wohl gar keine Auswahl mehr für nöthig hieltet. Ihr würdet von einer Vollkommenheit, die zu hoch für Euch war, herabſinken zu einem Verdienſt, das zu tief unter Euren Kräften liegt; und dies wäre eine viel tadelnswürdigere Verirrung als die, die Ihr vermeiden wolltet.

Durch Vergleichen und Auswählen kann man eine mittelmäßige Vollkommenheit, die unglücklicherweiſe nach unſern neuern Kunſtideen hinlänglich iſt, erreichen; aber durch delikate Auswahl, durch die vollkommenſte Auswahl würdet Ihr Euch zum wenigſten dem Erhabenen nähern. Unterdrückt alſo das Streben nach Erhebung nicht, das euer Talent, der Höhe eurer Seele gemäß, unterſtützen wird; und durch Eifer im Fortſchritt, durch Studium der Schönheiten, welche die berühmteſten Künſtler erreichten, und zuletzt durch eine geheime Inſpiration werdet Ihr empfinden, daß das Erhabene, ob man es gleich idealiſch nennt, doch nicht ſchimäriſch iſt.

Nachdem Ihr Euch glücklich und lang in der Nachahmung der Modelle, welche Euch eure Meiſter vorſtellten, aus keiner andern Abſicht als um genau nachzuahmen, geübt habt, dann übt Euch auch durch oftmalige und wohlüberlegte Vergleichungen zu würdigen und zu wählen. Wagt nach der Wahrnehmung deſſen, was in euren Modellen mehr oder minder ſchön iſt, die Stellen, die eurer erhabenſten Idee, die ihr von der Natur abzoget, nicht genügen, mit andern zu vertauſchen, die Euch euer Gefühl, das ſich auf unveränderliche Prinzipien ſtützet, als die vollkommenſten anerkennen läßt.

Laßt

Laßt dann endlich, wenn ihr einige Funken von der Fakkel, die den Homer und den Phidias erhitzte, empfangen habt, eurer Einbildungskraft freien Lauf, und ſchwingt Euch hinauf zu den höhern Regionen des Erhabenen.

Das Genie allein muß dieſen Flug lenken. Die Weiſungen, die man Euch in dieſem Augenblicke geben wollte, würden denen gleichen, die Apoll ſeinem Sohne gab. „Lenke, — ſagte er — „deinen Wagen auf ſo klügliche Art, daß du alle „die Gefahren vermeideſt, die dir aufſtoßen; mäßige zuweilen „deine Roſſe, treib ſie wieder an, wo es nöthig iſt; hüte dich „vor Verirrung in dem ungeheuern Raume, den du durchlaufen willſt.“

Ein Gott unterrichtete ſo einen jungen Helden; und dieſer junge Held verlohr ſich doch.

Um noch denen, die ſich berechtigt glauben, den Stift und Meißel der Künſtler nach Gefallen lenken zu können, wenn ſie, weil ſie den Vortheil ſie zu dingen hatten, dem Talent und ſelbſt dem Genie, Geldwürdigungen vorſchreiben, einige Nachrichten, und ſelbſt einigen guten Rath zu geben, erkühn' ich mich ihnen zu ſagen:

Wie iſt es Euch bei euren Beſchäftigungen, Zerſtreuungen und Unthätigkeiten doch möglich, genug liberale Ideen zu erlangen, um in den Künſten, und ich könnte ſagen, in den Empfindungen ſelbſt die Schönheiten, die Vollkommenheiten, die wir idealiſche oder ſublime nennen, erreichen zu können? Das was Ihr könnt, und was man von Euch verlangen darf, iſt, den Künſtlern zum wenigſten freien und hinlänglichen Spielraum zu laſſen, und ſie nicht Wählungen zu unterwerfen, deren Vorzüge keinen andern Grund haben als eure perſönlichen Neigungen. Wahrheit, deren Erkenntniß Euch noch ſehr nutzbar wäre, und die man Euch nicht genug wiederholen kann, iſt es: daß die Vergnügungen, die Ihr bei den Künſten ſucht, um Vieles größer und dauerhafter ſeyn würden, wenn ſie weniger von euren Entſcheidungen und von eurem Eigenſinne (caprice) abhingen.

Hört

Hört doch die Künſtler! Ihr wollt ſie hören: ja aber Ihr nehmt ihnen oft das Vermögen, den Muth, Euch aufzuklären und zu belehren, denn unglücklicherweiſe bedürfen ſie derer, die ſie beſchäftigen, und unterſtützen viel unnachläßlicher, als dieſe geſchickte und erleuchtete Künſtler wirklich nöthig haben.

Schönheit.

Beauté.

Der Artikel Schön ging dieſem vor, weil er das Recht dazu von der alphabetiſchen Folge hat. Ich denke ſelbſt, und ich hab' es bemerken laſſen, daß, in Beziehung auf die Künſte, von denen in dieſem Wörterbuche insbeſondere gehandelt wird, das Schöne einen allgemeinern Sinn darbietet, da das Wort Schönheit hingegen eine mehr poſitive Idee bezeichnet. Unterdeſſen iſt es nothwendig, in der Art, wie man das letztere anwenden will, noch zwei Bedeutungen, die hauptſächlich verſchieden ſind, abzuſondern.

Manchmal iſt der Sinn des Wortes Schönheit in der Kunſtſprache beinah' einerlei mit dem Sinne des Wortes Vollkommenheit. Man will dann ſagen, daß der Maler die Idee, die man von der Vollkommenheit der Kunſt hat, entweder erreichte, oder ihr doch ſehr nahe kam, und man hat dann entweder erworbene Kenntniſſe, oder perſönliche Empfindungen zum Grunde dieſes Urtheils. Aber wenn man das Wort Schönheit in der Bewunderung der gemalten Figur einer Schilderei ausſpricht, dann verſteht man mehr der Gewohnheit gemäß die vollkommenſte, oder die ſchicklichſte, oder die angenehmſte gefälligſte Darſtellung eines Mannes, oder eines Frauenzimmers; und die Unterſchiede in der Idee, die man ſich dann denkt, zeigen, daß dieſe Idee zuweilen ganz beſonders auf den Sinn, zuweilen auf den Verſtand, und zuweilen auf das Gefühl bezogen wird. Dies paßt ſich ſehr gut zu den Begriffen, die ich im Artikel Schön aufgeſtellt habe.

Wenn man denn über die Schönheit einer von einem geſchickten Künſtler gemalten Frau entzückungsvoll ausruft, ſo bezieht ſich dieſer Ausruf im Allgemeinſten entweder — um eine poetiſche Sprache zu führen — auf die himmliſche Venus, das Sinnbild des moraliſchen und geiſtigen Vergnügens, oder auf die irdiſche Venus, das Sinnbild der verſchiedenen ſinnlichen Luſtgenüſſe.

Betrift dieſer Ausruf über Schönheit die Figur eines Mannes, ſo hat ſie zum Gegenſtande die Vollkommenheit, deren der Mann nach Maaßgabe ſeiner Natur, des Alters, der Umſtände, oder, um allgemeiner zu reden, der Konvenienzen, der angenommenen Uebereinkünfte, und der Wohlanſtändigkeiten, fähig und empfänglich iſt. Aber das Wort Schönheit drückt nicht die ganze Fülle der Idee, deren ſie empfänglich iſt, aus, als nur dann, wenn von der ganzen Figur eines Kunſtwerkes, ſie ſei nun nackt, oder kunſtmäßig ſo bedeckt, daß man über das Ganze ſowohl, als über die Details der Theile, woraus ſie beſteht, urtheilen kann, vorzüglich die Rede iſt. Denn außer dieſer Anwendung, iſt das Wort Schönheit, bezogen, wie es oft bei uns geſchieht, aufs Geſicht, oder aufs Bruſtbild allein, von ſehr eingeſchränkter Bedeutung, und die Idee, die durch dieſen Gebrauch entſpringt und ſich mit ihm verknüpft, iſt noch ſehr weit von der Vollſtändigkeit entfernt.

Auch iſt noch nothwendig, daß die Figur, der man das Wort Schönheit beilegt, unabhängig von dem, was geſagt worden iſt, eine Handlung oder ein Gefühl oder auch wohl eine geiſtige Idee, welche die phyſiſche Vollkommenheit beſeelt, ausdrücke. Und weil die Schönheit, wie ich ſchon bildlich geſagt habe, aus Ideen der Liebesgöttin entſteht, ſo iſt es die Liebe, welche von Natur das allgemeinſte Recht hat, die Figur zu beſeelen, und ihren Formen, und den Theilen, woraus ſie beſtehen, mehr Reiz und Intereſſe zu geben. Und dieſe Liebe kann, ſo wie ihre Mutter, geiſtig, empfindſam oder ſinnlich ſeyn. Alſo ſind es in den Werken, welche die Malerei hervorbringt, ſolche Sujets und Figuren, welche am allgemein-

meinſten den Namen eingeben, von dem in dieſem Artikel gehandelt wird.

Dergleichen Sujets und Figuren, die ich jetzt angeführt habe, ſind in großer Anzahl vorhanden, ſind unendlicher Abänderungen und Verſchießungen fähig in den Handlungen, in den Thaten und Begebenheiten; nach den heiligen Geſchichten, und beſonders nach denen, die man aus der Mythologie nimmt, weil die griechiſchen Fabelgeſchichten in den Thaten und Begebenheiten, woraus ſie beſtehen, in den Allegorieen, die ihnen eigen ſind, und in denen, die man von ihnen abgezogen hat, die glücklichſten Verhältniſſe (relations) der Empfindungen, der Gefühle und der geiſtigen Ideen mit der Natur und Kunſt aufſtellen und darbieten.

Man muß noch bemerken, daß, weil die gemalten Gegenſtände durch die Organe eines ſehr feinen und ſehr thätigen Sinnes, wie das Geſicht iſt, gehen und wahrgenommen werden, die erſten Eigenſchaften, die zuſammen wirken, um das Wort Schönheit anzuwenden, ſolche Eigenſchaften ſeyn müſſen, die ganz eigentlich dazu gemacht ſind dem Sinne zu ſchmeicheln. Der Blick will vergnügt ſeyn, und das Geſicht fängt allemal damit an, eine Art Urtheil über das, was beſonders in ſein Gebiet gehört, zu fällen.

Der Wahrheit nach, glauben alle Menſchen, die mit einem ſehr ſchnellen und ſehr geübtem Geiſte oder Gefühle begabt ſind, daß dieſe intellektuellen Vermögen ihre Urtheile ganz unabhängig von jedem andern entſcheiden. Die Gewandheit und Schnelligkeit des Geiſtes und des Herzens laſſen auch oft in der That den erſten Eindruck des phyſiſchen Sinnes für Nichts gelten; aber Menſchen, die überdenken, theilen auch jedem ihrer Vermögen das zu, was ihm gehört; und wenn ſie ſich des Wortes Schönheit bedienen, verhehlen ſie ſich nicht, daß es vorzüglich zufolge des Vergnügens geſchieht, welches der Sinn des Geſichts dem Herzen und dem Verſtande mittheilt, zu welchem dann dieſe freilich ihre Sentiments, und ihre Ideen, deren Eigenthum ihnen nicht ſtreitig gemacht werden kann, hinzufügen.

Nach-

Nachdem wir die Schönheit als den Gegenſtand einer ganz eigenen Impreſſion betrachtet haben, ſo wollen wir ſie denn auch einigen elementariſchen Reflexionen unterwerfen.

Das was den Sinn des Geſichts am meiſten vergnügt, ſind die Proportionen.

Die Proportionen ſind im gemeinſten Sinne, in Rückſicht der Malerei die Verhältniſſe der Theile eines jeglichen Objekts zu einander.

Das Vergnügen, welches uns die Richtigkeit dieſer Proportionen gewährt, iſt mit unſerer Natur, unſerm Inſtinkte, und unſerm Nachdenken verbunden. Wir ſind nothwendigen Proportionen unterworfen, die freilich bei jeder Einzelnheit mehr oder minder genau ſind, die aber doch nicht ſo ſehr abweichen, daß ſie der Gewohnheitskenntniß, die wir von dieſen Proportionen haben, ſchaden ſollten, und dieß um ſo mehr da ſie Grundlagen unſerer Exiſtenz ſind. Noch tragen ſie auch zu unſerm Vergnügen bei, und formen die Art Gleichheit, die unter uns Statt finden kann.

Die Theile unſers Körpers ſind zu dem Ganzen proportionirt, ſie ſind es auch zu dem Gebrauche derſelben, der uns eigen iſt. Wir erfahren mit jedem Augenblicke, ohne daß wir uns Rechenſchaft davon geben, die Vortheile derſelben; und nur wenn unſere Einbildungskraft emporflattert, können wir es uns erlauben ſie anders geformt zu verlangen, um Schwärmereien und Wünſche, die oft ſehr unvernünftig ſind, begündigen zu können, deren Erfüllung aber gerade der Art Glückſeligkeit, die für uns beſtimmt iſt, ſehr ſchädlich ſeyn würde.

Die Gegenſtände außer uns haben auch wieder ihre Proportionen. Dieſe Proportionen, verglichen mit den unſrigen, ſtellen ſich oft unſern Wünſchen entgegen, oder ſetzen uns gar Gefahren aus. Allein die Proportionen der Gegenſtände, deren wir uns am öfterſten bedienen, und zu bedienen haben, ſind uns gemeiniglich günſtig und vortheilhaft, und erwecken je länger je mehr das Vergnügen, das die Wahrnehmung der Verhältnißſchicklichkeit uns gewährt.

Nach den Bedürfniſſen ſieht man, wenn man zu den Künſten geht, die die nothwendige Folge derſelben ſind, die Proportionen ſich auf allen Seiten zu unſerm Nutzen, und zu unſerm Vergnügen vermehren. Denn in den mechaniſchen Künſten ſind die Proportionen der Grund aller Erfindungen. Sie erzeugen den Kalkul, ſtellen Prinzipe auf; und je vollkommener man ſie macht, deſtomehr thut uns dieſe Vollkommenheit in dem Nutzen, den man von ihr zieht, Genüge, deſtomehr erweckt ſie unſere Bewunderung über die Schauſpiele, die ſie uns giebt, deſtomehr vergnügt ſie uns in den Betrachtungen, zu welchen ſie uns einladet.

Gehen wir zu den angenehmen Künſten, wie ſie mehr oder weniger zur Nachahmung gehören, ſo ſtellen ſich auch die Proportionen in ihren Werken wieder dar. Und wie Auswahl und Vollkommenheit das Nothwendigſte in der Nachahmung zu ſeyn ſcheinen, um uns anzuziehen und uns zu gefallen, wie in der Wirklichkeit ſelbſt, ſo wurden die Künſte natürlicherweiſe dahin geleitet, die Proportionen aufzuſuchen und zu ſtudiren, Rechnungen, Regeln und Methoden zu etabliren.

Die Details von allem Dem, was ich jetzt hier flüchtig vorgetragen habe, würden zwar leicht auszuführen ſeyn; allein ſie nähmen mir hier zu viel Platz weg, und zerriſſen das Gewebe der elementariſchen Ideen, deren Ausſtellung gegenwärtig mein Zweck iſt. Ich wende mich nun zu Dem, was in dieſer Rückſicht die Malerkunſt betrift.

Die Malerei in ihrem unvollkommenſten Zuſtande hat die Verbindlichkeit, ſich den Proportionen zu unterwerfen. Es iſt wahr, daß ſie ſich da begnügt, ſie nur anzuzeigen, weil ſie Nichts als eine Art von Inſtinkt, eine vage Senſation der bemerkbarſten Dimenſionen befolgt. Doch die gröbſte Nachahmung kann ſich, um das nachgeahmte Objekt kenntlich zu machen, nicht nachlaſſen, die Theile eines Ganzen, die in der Natur größer und ſtärker als die andern ſind, auch größer, länger und ſtärker darzuſtellen. Nach und nach ahmt man denn dieſe Verhältniſſe genauer und richtiger nach.

Endlich

Endlich führt das Nachdenken dahin, einige Fundamentalpunkte in den Verhältniſſen und Proportionen feſtzuſtellen; und da die Kunſt überdachter und gründlicher wird, fühlt man die Nothwendigkeit, ſolche Punkte durch verglichene Beobachtungen genau feſtzuſtellen, und man gelangt dazu durch die ſichere Hülfe einiger genauen Wiſſenſchaften.

Auf dieſe Art dringen ſich die Ideen der Proportionen dem Menſchen, der ſelbſt eine Zuſammenſetzung von Theilen iſt, die unumgänglich proportionirt ſeyn müſſen, auf. Durch dieſe Beweggründe gefallen ihm die Proportionen; auf dieſe Art bemerkt er ſie nach und nach, imitirt er ſie, entdeckt er die Regeln, welchen die Natur ſie unterwarf.

Aber dieſe Proportionen ſind gewiſſer Beſtimmtheiten, gewiſſer Feinheiten fähig, die, nachdem ſich der Blick, das Gefühl und der Verſtand vervollkommt, auch vollkommner und empfindbarer werden müſſen.

Gewiſſe Umſtände konkurriren zu dieſen Vervollkommungen; und es war Folge ihrer Wirkſamkeit, verbunden mit alle Dem, was ich flüchtig habe bemerken laſſen, daß die Griechen in der glänzendſten Epoche ihrer Exiſtenz in Bezug auf die Kunſt, die Feinheit überdachter Proportionen in den Werken der Malerei und der Skulptur, und beſonders in der Nachahmung der erhabnen Schönheit der menſchlichen Geſtalt, zu dem letzten Grade erhoben, und ſelbſt in einiger Art über dieſen letzten Grad noch hinaushoben.

Ich werde Das, was in dieſer vorläufigen Abhandlung, und in vielen andern meiner Artikel auf dieſen Gegenſtand Bezug hat, nicht wiederholen; aber ich muß wünſchen, daß der Leſer ſich es wieder zurückrufe. Ich fahre fort in dieſen Bemerkungen, und bemerke ferner, daß die Verhältniſſe des menſchlichen Körpers bei den Griechen eine weiſe und tiefe Grundlage der Schönheit ward. Wie aber ihre Vermögen, geübt und geſtimmt, ſich mehr auszubreiten, ſich zu erheben durch große und mächtige Motife, zu einer außerordentlichen Vollkommenheit gekommen waren, dann ergab ſich, daß die Schönheit, die nun viel merkbarer in die ſinnliche, moraliſche und geiſtige

Schönheit eingetheilt ward, in den Nachahmungen der Kunſt, die Proportionen von feinſter Beziehung auf Sinn, Gefühl und Verſtand, erfoderte. In den Unterſcheidungen, die ich in dieſer Rückſicht machen werde, trag' ich meine Meinung nicht anders als Muthmaßung vor, die ich aber für wahrſcheinlich halte.

Es ſcheint mir, daß die Griechen, um zu dem Grade der Vollkommenheit, den ſie erreichten, zu kommen, einen Unterſchied unter den Dimenſionen der ſoliden innern Theile des Knochengebäudes, und unter den Dimenſionen der äußern, weichen und ſichtbaren Theile machen mußten.

Die Dimenſionen der feſteſten Theile wie die Knochen und einige Knorpel ſind, etabliren hauptſächlich die relativen, proportionirten und beſtimmten Längen. Dieſe Dimenſionen ſtellen mit Hülfe der Anatomie beinah ganz feſte Reſultate dar, auf welche man ſich ſtützen kann.

Die Dimenſionen der weniger ſoliden Subſtanzen beſtehen in verſchiedenen Größen der ſichtbaren Theile des Körpers, in unmerklichen Verkleinerungen, in ſtufenweiſen Anſchwellungen dieſer Theile, Modifikationen, deren die Muskeln, das Fett und die Haut ſich empfänglich finden, die ihrer Natur nach veränderlich Dimenſionen annehmen, die vom Temperament, vom Alter und von den Umſtänden abhängig ſind. Dieſe Dimenſionen, und die Formen, die von ihnen entſtehen, fallen in's Auge, ſind beweglich, und tragen mit den Proportionen der innern und ſoliden Theile der Zimmerung zu den Eindrücken bei, die der Körper auf unſere Vermögen macht.

Unter dieſen Eindrücken können diejenigen, die beſonders ſinnlich ſind, durch Kombination der Dimenſionen und Formen ſehr vergnügend ſeyn, da ſie doch den geiſtigen und moraliſchen Ausdrücken weniger günſtig wären.

Eine Frau, begabt mit einer Fleiſchigkeit, die die Proportionen nicht veränderte, würde dem Sinne des Geſichts und den ſinnlichen Eindrücken die davon entſtehen könnten, Züge darſtellen, die man mit dem Namen der Schönheit beehren würde. Die Feſtigkeit, die Ründe, der Glanz der Haut, ihre

leicht kolorirten Abſtufungen, die Sanftheit des Gewebes, des Oberhäutchens (épiderme) gehören zu den Dimenſionen und Formen, von denen ich geſprochen habe, und dieſe Modificationen, angeknüpft an die Genauigkeit der Proportionen, müſſen ihr den Namen der Schönheit auf die gerechteſte Art von den Sinnen zuertheilen.

Aber das Gefühl, deſſen Genügung weſentlicher in gewiſſen feinen Ausdrücken der Züge, der Geſten, der Haltung, des Blicks beſteht, könnte finden, daß den Reizen, von denen ich geſprochen habe, noch Etwas mangelt, das den Eindrücken, welche es verlangt, günſtig wäre. Dieſe Reize können der Biegſamkeit der Züge ſchaden, ſo wie den nüanzirten Eindrücken, die die Wirkſamkeiten (opérations) des Geiſtes anzeigen, und die den Empfindungen des Herzens ſo wohlbehäglich ſind.

Es giebt alſo in den äußern Formen und in den beugbaren Theilen Dimenſionen, die den verſchiedenen Gattungen der Schönheit mehr oder weniger günſtig ſeyn werden, und dieſe Dimenſionen werden viel ſchwerer zu beſtimmen ſeyn als die Proportionen der feſten Theile des Knochengebäudes des menſchlichen Körpers.

Die Griechen mußten, wie ich ſchon geſagt habe, zu dieſen Bemerkungen, durch die Vereinigung der menſchlichen und heroiſchen, und der göttlichen Vollkommenheiten, welche ſie erlaubten, geleitet werden. Und ſo erſtiegen ſie die höheren Grade der Schönheit, man mag ſie nun in Beziehung auf die Sinne, oder in Beziehung auf die edelſten und erhabenſten Geſinnungen, und endlich in Beziehung auf die Miſchung deſſen, was die verſchiedenen Vermögen als das Vollkommenſte verlangen können, betrachten. Daher die idealiſche Schönheit die ihre Meiſterſtücke unterſcheidet, und die wir noch in denen, die uns übrig ſind, bewundern.

Man wird alſo aus allen dieſen Begriffen ſchließen, daß die vollkommenſte Schönheit, ſo wie das vollkommenſte Schöne in Bezug auf die Kunſt in den Dimenſionen beſtehen, die am empfänglichſten und fähigſten ſind, die Wünſche des Sinnes

nes, des Geſichts, des Herzens und des Verſtandes zu befriedigen.

Man bemerkt, daß die Nüanzen dieſer verſchiedenen zuſammengeſezten Vollkommenheiten nach den Elementen, die ich aufgeſtellt habe, eben ſo unzählbar ſind, als die Umſtände, unter welchen man Namen der Schönheit auf menſchliche Figuren anwenden kann. Dieſer Ausdruck, ſo wie der Ausdruck Schön, leiht alſo einer Unendlichkeit von Modifikationen allgemeine, nationale, umſtandsmäßige und perſönliche Anwendungen.

Aus dieſer Urſache geſchieht es ſelten, daß eine große Zahl Würdiger der Schönheit einig wären, weil es unmöglich iſt, daß Alle die Gegenſtände mit denſelben Stimmungen, (diſpoſition) denſelben Abſichten, (intentions) oder aus denſelben Geſichtspunkten betrachteten. Man ſieht, daß die Schönheit, die in einem Lande allgemein dafür ausgerufen und anerkannt wird, nicht diejenige iſt, die man in einem andern vorzieht; daß die Schönheit, die ein Individuum als ſolche charakteriſirt, nicht deswegen auch die Eigenſchaften hat, daß ſie ein Anderer dafür anerkennen muß. Doch haben indeſſen zweierlei Umſtände das Recht, die Menſchen einander zu nähern, indem ſie ihnen Meinungen eingeben, die ſich nicht geradezu widerſprechen, und die ſelbſt dahin ſtreben, in einigen Rückſichten einmüthig zu werden. Der erſte Umſtand iſt das Urtheil des Geſichts, das, als das ſinnliche Organ betrachtet, in allen Menſchen geſchmeichelt zu werden verlangt, welches nicht ohne Genauigkeit in den Proportionen geſchehen kann. Der zweite, ſind die menſchlichen Kenntniſſe, die in ihrer Verbreitung Prinzipe und Meinungen, über die man allgemein genug übereinkommt, etabliren und feſtſtellen.

Die Entwickelung und die Gemeinſchaft der Kenntniſſe, durch welche diejenigen Nationen, bei welchen ſie wirkſam ſind, den Namen der aufgeklärten erhalten, ſind ein Gegenſtand, den ich ſchon im Artikel Schön aufgeſtellt habe. Aber ich denke nicht in die Details eingegangen zu ſeyn, die nicht beobachtet werden

werden können, als wenn erſt die ſinnlichen Wahrnehmungen, das Gefühl, und die Ideen ſich durch Hülfe dieſer Kenntniſſe bis auf einen gewiſſen Punkt vervollkommt haben.

Nicht allein die Haltung, der Gang, Handlung und Grazie erhalten unter aufgeklärten Nationen das Recht, Theil an der Idee der Schönheit zu haben; ſondern auch das, was man am eigentlichſten die Phyſiognomie nennt, der Charakter der Züge, die Geſten, die Bewegungen gehen in die Idee, von der ich ſpreche, über; und manchmal verband man noch damit einen gewiſſen Reiz, der ſich wohl empfinden läßt, der aber ſo ſchwer zu erklären iſt, daß man ſich zu ſeiner Bezeichnung den Ausdruck: „Ich weiß nicht was, (Je ne ſais quoi) „erlauben mußte.“

Unter aufgeklärten Staatsgeſellſchaften exiſtirt noch eine Art Schönheit, die von den Umſtänden der Thaten, des Alters, des Standes und des Ranges abhängen. Man könnte dieſe Art Schönheit die Schönheit der Konvenienz (de convenance) nennen.

Endlich muß ich auch noch eine Art Schönheit, die es durch vorübergehende Meinungen, durch Vorurtheile und durch das iſt, was man Mode nennt, erwähnen, die man die Schönheit der Uebereinkunft, (convention) nennen könnte, und die alle Male vorausſezt, daß die Uebereinkunft allgemein und einſtimmig ſey.

Sprechen wir nun noch ein Wort über jede dieſer Diſtinktionen, die ich vorgetragen habe, in der beſtändigen Vorausſetzung, daß ich es für vortheilhafter halte, in dieſem Werke nur gedrängte elementariſche Bemerkungen darzulegen, als in alle die Details, die ſie erforderten, einzugehen, weil Elemente leichter in der Seele hängen bleiben, und weil übrigens auch Leſer, die zum Nachdenken und zum Beobachten aufgelegt ſind, die Details und Zwiſchenideen, über die ich mir hinwegzugehen erlaubte, ſchon ſelbſt ausfüllen und einflechten können.

Die Schönheit, die aus der Haltung, aus der Ruhe, aus der Handlung, aus dem Gange, aus der Bewegung und aus

den Geſten entſpringt, hat ganz richtig die Proportionen der ſoliden Theile der innern Zimmerung zur Grundlage, und ſelbſt auch die Dimenſionen der weniger ſoliden Theile, welche die erſtern bedecken. Aber man muß auch noch Richtigkeit der Gegenwägung (ponderation) und des ſymmetriſchen Gleichgewichts in der Vertheilung der Schwere der Theile, und ſchnelle, ſanfte und genaue Biegſamkeit der Hebel in den ſukzeſſiven Balanzierungen, welche die Verſchiebung der Theile in der Bewegung und ſelbſt in der Ruhe und im Schlafe verurſacht, hinzufügen.

Und hier nimmt natürlicher Weiſe ein Theil der Idee der Grazie Platz, denn da ſie von der augenblicklichen Zuſammenſtimmung der Bewegungen des Körpers und des Ausdrucks der Geſichtszüge, mit den Senſationen, Gefühlen und den geiſtigen Ideen abhängig iſt, ſo iſt es unumgänglich nothwendig, daß alle die Prinzipe, die ich ſchon bezeichnet habe, zu dieſer Zuſammenſtimmung mitwirken, um ſie ſo augenblicklich als möglich zu machen. Man findet dieſe Elemente im Artikel Grazie, weiter ausgeführt.

Die Schönheit der Konvenienz, (beauté de convenance) hängt, wie ich ſchon geſagt habe, von Thaten oder Handlungen, ihren Umſtänden, und von den Umſtänden des Alters, des Vermögens, des Ranges und der Wohlanſtändigkeit ab; oder vielmehr die Wohlanſtändigkeiten haben hier ihre Rechte.

Die Schönheit im Bezug auf Thaten, Handlungen und ihre Umſtände, beſteht in der Auswahl, welche die Natur zuweilen zu machen ſcheint, wenn ſie ſinnliche, empfindſame und geiſtige Schönheit einer Figur mit einer Handlung oder wohl auch mit einem Umſtande zuſammen paart.

Für eine Szene des ſinnlichen Liebesgenuſſes z. B. wäre eine Schönheit hinreichend, die, weniger geſtimmt für die feinſten und zarteſten Eindrücke und Ausdrücke des Gefühls und der Gedanken, es mehr für die Eindrücke der Sinnlichkeit wäre. Der Künſtler würde die Schönheit der Konvenienz getroffen

troffen haben, weil er nach dieſer Relation die ſchicklichſten Formen ausgewählt hätte.

Die **Schönheit**, die vom **Alter** entſpringt, hat noch einige ganz beſondere Elemente, unabhängig von dem Allen, was ihr in den vorhergehenden Elementen gemein iſt.

Die Schönheit der Kindheit hat zur Grundlage die Proportionen der mehr oder weniger ſoliden Theile, und der Dimenſionen der Form. Aber die Theile, die beſtimmt ſind einſt feſt zu werden, ſind es noch nicht in dieſem Alter; und dieſe Theile verändern ſich faſt von Augenblick zu Augenblick, bis ſie endlich zu ihrer vollkommenen Entwickelung gelangt ſind. Einige derſelben bleiben ſehr lang knorpelich, und ſie halten, um ſo zu ſagen, das Mittel zwiſchen den feſten und weichen Theilen.

Dieſe leztern nehmen in ihrem erſten Wachsthum äußere Dimenſionen an, die unendlich mehr betrachtungswürdig ſcheinen als es die Proportionen zu erfodern ſcheinen. Die Aufgeſchwelltheiten, und die Anſchwellungen der weichen Theile, die uns an Kindern gefallen. verändern ihre Dimenſionen, und ſelbſt ihre Stellen von der erſten Kindheit an bis zur Jugendſchaft oder bis zum Zeitpunkte der Männlichkeit und der Mannbarkeit. So iſt der Kopf, der im ausgewachſenen ausgeformten Menſchen den ſiebenten Theil der ganzen Länge der Figur beträgt, in einigen Zeiten der Kindheit nur der fünfte der ganzen Körperlänge; und in den erſten Zeitpunkten der Kindheit, hat er ſo gar eine Proportion, die noch weiter von der, die er einſt haben und behalten ſoll, entfernt iſt.

Die Schönheit der Kindheit beſteht alſo nicht genau in den Proportionen, weil dieſe noch nicht beſtimmt ſind, wie in ausgebildeten Männern und Frauen; aber wohl beſteht ſie, vorausgeſezt daß nicht merkbare Ungeſtaltheiten vorhanden ſind, in dem Anſcheine der Geſundheit, und in der Unbefangenheit, es ſey nun daß man dieſes Wort auf die Sittlichkeit beziehe, oder daß man figürlich eine gewiſſe weiche und

natürliche Nachläſſigkeit und Leichtigkeit der Bewegungen damit bezeichne. Endlich beſteht ſie noch in der Friſche, der Weiſſe und den kolorirten Abſtufungen der Haut, und in der Grazie, die, wie ich geſagt habe, weniger in vollkommenen Proportionen als in der ſchnellen und richtigen Harmonie der einfachen und innern Rührungen mit den äußern Ausdrücken und Bewegungen liegt, Etwas was vorzüglich in der Kindheit und in der erſten Jugend Statt hat.

Die beſondere Schönheit der Jugend und der Jünglingſchaft, hat zur Grundlage die Proportionen der ſoliden Theile, die nun feſter werden; doch läßt ſie einige Mangelhaftigkeit der Entwickelungen in den weniger ſoliden Theilen zu, welche durch Geſundheit, Leben, wachſende Kraft, Gewandheit im Handeln, im Bewegen und im Ausdruck, und endlich durch eine gewiſſe Blüthe des Genuſſes, wenn man ſich ſo ausdrücken darf, und der Genußvermögen, welche dem Auge ſchmeichelt, indem ſie im Verſtande oder im Herzen, lebhafte und wohlgefällige Impreſſionen erweckt, erſezt und ergänzt werden.

Die Schönheit des männlichen Alters erfodert die Anzeigungen der Stärke und der Vollkommenheit des Wachsthumes. Die Sinne, das Herz, der Geiſt, werden vergnügt, wenn ſie eine vollkommene Vorſtellung dieſes Alters, ſehen ob ſie gleich hier die Thätigkeit nicht finden, die das vorhergehende Alter charakteriſirt.

Die Mäßigung der Bewegungen im männlichen Alter erweckt die Idee des Vertrauens zu den weſentlichen und gänzlich erworbenen Eigenſchaften. Die nun mehr charakteriſirten Muskeln verkündigen Stärke; aber das, was noch von den Charakteren der Jugendlichkeit zurück iſt, mildert dieſe Stärke, damit ſie nicht zu ſehr imponirt. Die Kraft trägt zur Schönheit bei, weil ſie natürliche Wirkung der vollkommenen Entwickelung iſt, die den Zweck der Natur erfüllt.

Wenn ſich einige Ideen der Schönheit noch bis zum Alter hinüber ziehen, ſo ſind ſie nicht mehr auf dieſelbe Grund-

lage

lage gegründet. Was man mit dieſem Namen bezeichnet, wenn man von einer alten Perſon ſpricht, bezieht ſich auf einige Konvenienzen, auf einige beſondere Wohlanſtändigkeiten, und oft ſelbſt auf Uebereinkünfte.

Ein Greis, deſſen Haltung mehr unterſtüzt iſt, als es der Lebensherbſt gewöhnlich mit ſich bringt, vergnügt den Blick, der es bemerkt, das Gefühl, das ſich damit beſchäftiget, und den Verſtand, der es beobachtet; aber wir laufen nicht, um mich ſo auszudrücken, nach dieſer Vergnügung, wir begnügen uns nur, ſie mitzunehmen. Wenn der Kopf eines Greiſes einen edlen Charakter trägt; wenn ſeine Phyſiognomie Güte und Weisheit anzeigt; wenn ſeine Runzeln ſich ohne Gewalt, und blos allein durch die natürliche Wirkung einiger unvermeidlichen Verſchrumpfungen geformt zu haben ſcheinen; wenn ſie nicht Furchen darſtellen, die durch Gewohnheit tadelhafter Leidenſchaften eingedrückt wurden, oder Spuren gewaltſamer und angeſtrengter Ausdrücke, die den Laſtern und Unordentlichkeiten des Körpers und des Geiſtes zugehören; wenn das entſchmückte (degarnie) Geſicht, das weiße Haar und der weiße Bart, nicht die Idee einer frühzeitigen Herabwürdigung, einer frühzeitigen Verſchlimmerung entſtehen laſſen; wenn hingegen dieſe Zeiten der Gewißheit die Idee einer Erfahrung, die man nur im Laufe einer langen Reihe Jahre erlangen kann, erwecken; wenn die noch geiſtvollen Augen eine Stärke der Seele anzeigen, welche noch immer dem Geſezze der Zeit widerſteht, und welche ſich durch Klugheit und Mäßigung erhielt; wenn der Mund, die Lippen, das Lächeln, keinen Ausdruck, der dem Ausdrucke der vollkommenen Ruhe einer Seele, die frei von Furcht und Gewiſſensbiſſen iſt, ungünſtig wäre, entgegenſtellen: dann hat das Alter, dann hat die Greisheit noch das Recht, auf den Titel Schönheit, anzuſprechen. Aber man ſieht wohl, daß dieſe Schönheit ſich nicht mehr auf die erſten Grundlagen gründet, und daß ſie aus der Zahl der Schönheiten iſt, die ich die Schönheiten der Konvenienz, der Wohlanſtändigkeit, und beinahe der Uebereinkunft genannt habe.

Aber

Aber man erwarte nicht daß dieſe Ausdehnung bis zur Hinfälligkeit gehen könne. Die lezten zu weit verlängerten Augenblicke der menſchlichen Exiſtenz, und eben ſo die allererſten, ſind nicht einmal der Schönheit der Uebereinkunft mehr empfänglich. Die Ideen einer zu großen Schwäche, oder einer zu großen Verderbniß; die Beraubtheit der Proportionen, die in einer unförmlichen Maſſe nicht mehr vorhanden ſind, die in einer beinahe zerſtörten Maſchine nicht mehr ſeyn können, erwecken und geben Nichts Anderes ein, als eine Art Mitleid, ein trauriges Bedauern, das mit der ganzen Idee der Schönheit ganz unverträglich iſt. Doch das verhindert nicht, daß nicht durch beſondere Ausnahmen, von einer Seite, dieſe kaum noch beſeelte Maſſe, von der andern dieſer beinahe zerſtörte Körper, nicht das Recht haben ſollten, bei Weſen, denen ſie das moraliſche Gefühl theuer machen muß, ſo vergnügende Empfindungen zu erregen, daß ſie nicht mit denen, die die Schönheit verurſacht, verwechſelt werden könnten. Durch Wirkſamkeit dieſer achtungswürdigen Täuſchung hat die Hinfälligkeit eines Vaters, eines Freundes, eines berühmten erleuchteten und tugendhaften Mannes für einen Sohn, für einen Freund, für einen Mann, der Seines gleichen liebt, eine Schönheit, die nur kalten, empfindungsloſen Seelen, die wenig dazu gemacht ſind, über Natur und Kunſt zu urtheilen, fremd ſeyn kann.

Ich ſezte unter die Zahl der Konvenienzen, Stand und Rang.

Es würde leicht, aber nur wenig nutzbar ſeyn, ſich über dieſen Gegenſtand auszubreiten. Ich beſchränke mich zu ſagen, daß wenn man gewiſſen Vermögensumſtänden, gewiſſen Würden, gewiſſen Ehrenſtufen, eine Art Schönheit zuertheilt, daß dieſe Schönheit oft Nichts als eine Schönheit der Uebereinkunft iſt.

Man ſagt manches Mal, zum Beiſpiel, wenn man von gewiſſen Charaktern der Köpfe und der Phyſiognomien ſpricht, daß der Mann, dem ſie die Natur ſchenkte, einen ſchönen Bürgermeiſter, einen ſchönen Prälaten machen würde. Man ſagt: dieſe

dieſe Frau habe die Schönheit einer Königin, die edle Schönheit einer Frau von Stande ꝛc. Alle dieſe Arten zu ſprechen, haben Bezug auf Uebereinkünfte, und vorzüglich auf die Uebereinkunfte der Malerei; denn wir haben einer Kunſt, die wir ſelbſt ſchufen, Geſetze auferlegt, welche die Natur, deren Werk wir ſind, nicht achtet und anerkennt.

Wir fodern in der Malerei und auf dem Theater, daß ein König, ein Held, ein Richter, nicht allein in ſeinen Proportionen, in ſeinen Zügen, in ſeinen Bewegungen, in ſeinen Ausdrücken, eine allgemeine Schönheit habe, ſondern wir verlangen auch noch eine beſondere Schönheit, die wir als dem Stande und dem Range zukömmlich betrachten; und wir ſehen mit einigem Bedauern, daß ſich die Natur in dieſer Rückſicht ſo ſelten nach unſern Ideen fügt. Wenn der Fürſt gut, der Held wohlwollend, der Richter gerecht iſt, dann ſpielen uns ihre Tugenden die Täuſchung, daß ſie ihre Ungeſtaltheiten verſchönern; doch in den Werken der Kunſt iſt es nicht alſo, und man hat da gerechte Urſachen mehr zu verlangen. Das Gemälde iſt ſtumm, ſeine Figuren ſind unbeweglich, die Perſonagen müſſen alſo durch äußern Anſchein das ankündigen, was ſie andern nicht zu entdecken vermögen. Ueberdieß hat auch die Schönheit, die eine phyſiſche Vollkommenheit iſt, zu aller Zeit in unſerer Idee eine natürliche Beziehung auf moraliſche Vollkommenheit gehabt, ſo wie körperliche Ungeſtaltheit auf Verkehrtheit der Seele. Stände es bei uns, wir würden, ohne eben die Bewegurſachen der Natur, die uns unbekannt ſind, tadeln zu wollen, die Weſen, die beſtimmt wären, den Menſchen moraliſche Vollkommenheiten mit dem möglichſten Vortheil zu zeigen, um ihnen zum Muſter und Beiſpiel zu dienen, auch alle Male mit den vollendeteſten äußern Vollkommenheiten begaben.

Es giebt noch andere Schönheiten der Konvenienz, die noch an den Ideen der Pantomime und des Theaters, und an den Ideen der Malerei haftet. Man trifft oft Männer und Weiber, deren Ganzes, deren phyſiognomiſcher Charakter, Etwas

was ausgezeichnetes hat, das auffällt, und nach den·n aufs Theater oder die Malerei ſich beziehenden Ideen, wovon man eine vage Erinnerung aufbewahrt, betrachtet man die Männer und Weiber von denen ich ſpreche, als wären ſie mit gewiſſen Schönheiten begabt, deren Konvenienz zu gewiſſen Umſtänden in den Lebensſzenen gehöre. Dieſe Frau, ſagt man, würde eine ſchöne Iphigenia, eine ſchöne Kleopatra ſeyn, dieſe, ſagt man weiter, hat die Schönheit einer Magdalena, dieſe, einer Bachantinn, dieſe Schönheit wäre geſchaffen für die Wolluſt; dieſe fürs Schmachten, jene für die Raſerei der Leidenſchaften. Diejenigen, denen ſich dieſe nüanzirten Ideen der Schönheit darſtellen, ſetzen die Männer oder Frauen, die ſie veranlaßten, in die Situationen, die auf den beſondern Charakter, der ihnen auffiel, Bezug haben, ſie denken ſie ſich, daß ſie die Rollen der Perſonagen, von denen ich geſprochen habe, die man oft auf dem Theater und in den Werkſtätten behandelt, ſpielen; und vorzüglich ſind es die Werke der Dichter und der Künſtler, welche dieſe zufälligen Ideen erwecken und unterhalten.

Unterdeſſen können ſie auch ganz unmittelbar dem Sentiment angehören; und die Empfindungen des Herzens bringen Schönheiten hervor, laſſen Schönheiten bemerken, die, ob ſie gleich nur augenblicklich ſind, doch den Namen Schönheit mit dem gerechteſten Anſpruche verdienen, als daß wir ſie mit Stillſchweigen vorbeigehen ſollten. Eine ſchnelle Rührung der Empfindlichkeit, ſo wie der größte Theil der Rührungen der Menſchlichkeit, die zu einer großen Höhe gebracht wurden, beinahe alle edle und ſchätzenswürdigen Affektionen, und alle wohlwollenden Tugenden, gebären Schönheiten, die ihnen eigen ſind, beſonders wenn ſie ganz rein und ohne untergemiſchten Eigennutz, der ſie herabwürdigt, waren. Sie verſchönern die Häßlichkeit, und machen die Ungeſtaltheiten verſchwinden, oder wenigſtens auf einige Augenblicke vergeſſen. Aber dieſe Schönheiten, ſind, wie ich eben geſagt habe, nur vorübergehend. Sie gleichen dem Sonnenlichte, das auf einen Augenblick

blick die Schatten zerſtreut, oder das mit einem flüchtigen Strale einen bewölkten Himmel verſchönt.

Nun iſt noch übrig, von den beſondern Schönheiten jedes Theiles des menſchlichen Körpers zu ſprechen.

Dieſe Schönheiten gehören heutiges Tages größtentheils nur der Dichtkunſt und der Einbildungskraft, und oft auch den Launen, (caprices) und ſelbſt der Mode zu, und ſie bieten unter uns wenig fixirte und beſtändige Regeln dar. Nichts deſtoweniger werd' ich in dieſer Rückſicht einige Bemerkungen vortragen, und ſie ſo beſtimmt, und ſo deutlich als nur möglich ſeyn wird, zu machen ſuchen.

Die Schönheit gründet ſich, wie ich im Anfange dieſes Artikels geſagt habe, vornehmlich auf die Proportionen, eben ſo wie auf die Dimenſionen; und dieſe Proportionen und Dimenſionen ſtehen im Verhältniß mit unſern Bedürfniß. Dieſe Elemente, die den Hauptgliedern anpaſſen, können auch noch allgemeiner auf die andern verſchiedenen Theile des menſchlichen Körpers, die mehr oder minder der Vollkommenheit fähig ſind, ausgedehnt werden.

Die Sorge für unſere Erhaltung und deren Bedürfniß ſind der weſentlichſte Zweck und Gegenſtand unſerer Bewegungen; und dadurch findet ſich, daß ein Verhältniß unſerer Bildung mit einem großen Theile unſerer Handlungen etablirt iſt.

Die weſentlichſten und gewöhnlichſten Bewegungen eines Menſchen, ſind die, mit deren Hülfe er ſich nach allen Seiten wendet und dreht, um das zu entdecken, was er wünſcht, oder was er fürchtet; er ſich emporhebt, um einen erhabenen Gegenſtand zu ergreifen; er ſich zuſammenlegt, um ſich dem zu nähern, was unter ihm liegt; er ſich im Gleichgewichte hält, um ſeine Kräfte wieder zu ſammeln, und ſich in Poſitur zu ſtellen, wo er es nöthig findet; durch deren Vermittelung endlich er Gebrauch von ſeinem Vermögen anzugreifen und ſich zu vertheidigen macht; er ſich von einem Orte zum andern begiebt, es ſey nun mit Langſamkeit, wenn er ruhig iſt, oder mit Eilfertigkeit, wenn er verlangt, oder ſich fürchtet. Alle

dieſe Bewegungen ſind dem Menſchen um ſo leichter auszu-üben, je mehr ſie ihm nothwendig ſind, je beſſer ſeine allgemeine und beſondere Bildung, das heißt: die Proportionen und Dimenſionen, allen dieſen Verrichtungen, dieſen Handlungen, allen den Bewegungen, welche ſie mit ſich bringen, angepaßt iſt, und je entwickelter und vollkommener dieſe Konformation ſeyn wird.

Das Wort Schönheit hat alſo nie einen frappantern Ausdruck, als wenn es auf die Jugend angewandt wird, weil dieſes das Alter iſt, in welchem der Menſch zur vollkommenen Entwickelung der Proportionen und des Ganzen gelangt, die ihm am geſchickteſten, ſo viel es ihm nur immer möglich iſt, zu allen den ihm eigenen Handlungen macht.

Man bemerke die Jugend in dem Zeitpunkte, wo ſie im Begriff iſt den lezten Grad der Entwickelungen, der Proportionen und des Ganzen zu erreichen: bei dieſer Jugend, die ganz ebenmäßig und zweckmäßig gebildet iſt, deren leichte Bewegungen folglich auch angenehm und gefällig ſind, deren ſchnelle und geſchickte Bewegungen ihr daher auch allenthalben vortheilhaft ſind und zu ſtatten kommen: hier ſieht man das, was die wahren Ideen der Schönheit in ſich befaßt.

Aber es trift auch, daß die natürlichen Handlungen und Bewegungen, die ich hier im Einzelnen dargelegt habe, unter ziviliſirten und in Geſellſchaft lebenden Menſchen weniger gebräuchlich werden, als ſie es natürlich ſeyn ſollten; und dann iſt die Idee, die ſie von der Schönheit haben, nicht mehr ſo genau an das Verhältniß der Proportionen der Glieder zu ihrer urſprünglichen Nutzung gebunden. Oder jemehr ſich ein Volk der Weichlichkeit nähert, deſtomehr verringert ſich die Beziehung der Proportionen des Körpers auf die einfachen Bewegungen; weil der vervollkommete Kunſtfleiß an die Stelle einer unendlichen Menge Bewegungen tritt, und verurſacht, daß dieſe Bewegungen weniger nothwendig ſind, und weniger wiederholt werden.

Bei ſo einer Nation, wie ich ſie vorausſetze, wird ſich, wie ich glaube, unter den Bewohnern der Hauptſtadt, und

unter den Bewohnern des Landes, beſonders des von der Hauptſtadt entfernten ein Unterſchied vorfinden, der bemerkungswürdig genug iſt. Gewiſſe Fehler der zwecklichen Bildung (conformation) werden bei den Städtern weniger bemerkbar ſeyn als bei den Landleuten, weil bei den erſten die Kunſt dieſe Fehler zu verbergen eingeführt iſt, und weil der Kunſtfleiß da wirkſam iſt, um ſie zu verhüllen und wegzulügen.

Die Bewegungen der Landleute werden öfter beziehlich auf ihre Bildung ſeyn, die daher auch einige Modifikationen erfahren wird.

Die Bewohner des Landes bedienen ſich im Allgemeinen des Wortes Schönheit nur ſelten; aber ſie unterſcheiden, ſie loben, ſie ſchätzen ſie. Die Stärke, die Biegſamkeit, die Gewandheit, und folglich auch die Art Idee, die ſie von der Schönheit und von der Vollkommenheit haben, zielen, bei ihnen auf die Zweckmäßigkeit der Bildung zu den Handlungen die dem Menſchen eigen ſind.

Endlich wenn man in der Hauptſtadt eines ziviliſirten Volkes Kleidungen trägt, die weder die Proportionen noch die Fügungen der Glieder ſehen laſſen; wenn die Trachten der Frauenzimmer Nichts weiter als den Kopf, einen kleinen Theil des Buſens, der Arme und der Extremitäten der Füße offenbar laſſen, dann kann das Wort Schönheit wohl nicht viel mehr als die beſte Bildung des Kopfes, des Buſens, des Armes und des Fußes bedeuten.

Uebungen, und Vergnügungen wie die Jagd, der Tanz, die Spiele der Gewandheit unterhalten, das iſt wahr, die Ideen der Vollkommenheit. Die Schauſpiele würden vielleicht auch mit helfen ſie aufzubewahren, wenn dabey die Natur nicht zu oft durch Ziereteien, und zuweilen durch die tollſten Uebereinkünfte, verändert und verunſtaltet würde.

Alſo wird ſich die urſprüngliche Idee der Schönheit bei ziviliſirten Nationen verlieren? Mit Nichten. Die Künſte erhalten ſie.

Die Skulptur und Malerei erweckten die Griechen, die Schönheit des Körpers zu ſtudiren, zu erkennen und feſtzu-

ſetzen *). Sie hatten dieſe Ideen entwickelter, gefühlter, und folglich auch evidenter, als wir ſie haben, weil ſie Spiele, Fechtereien und Uebungen (exercice) hatten, die ihren Augen den Bezug der Proportionen der Theile auf den Gebrauch derſelben ſehr oft vor Augen ſtelleten.

Die Griechen, geſchaffen, die Künſte zu genießen und zu beurtheilen, waren unterwieſen zu empfinden und zu richten, da es zu eben der Zeit ihre Künſtler im Wählen und Nachahmen waren.

Ihre Bildſäulen wurden Regeln. Man hat ſie kopirt, man hat ſie vervielfältigt. Metalle und Marmore haben ſie uns aufbehalten. Die Malerei hat ſich nach dieſen Modellen gerichtet. Unſere Künſtler vergleichen ſie noch alle Tage in ihren Werkſtätten mit der enthülleten Natur; und es geſchieht auf dieſe Art, daß durch den Dienſt der Künſte Betrachtung und überlegtes Studium den Menſchen das Bild der Schönheit wiedergeben. Luxus und Verderbniß der Sitten nimmt ihnen in gewiſſen Maaße die Wirklichkeit hinweg.

Um wieder auf unſere Bahn zu kommen werde ich bemerken, daß die Details der Theile, keine wohlgegründete Schönheit haben können, als in ſo fern ihre Proportionen und ihre Dimenſionen ſich auf ihren Gebrauch beziehen; und von dieſer Urſache kommt es, daß mehrere Theile des menſchlichen Körpers keine feſtbeſtimmten Schönheiten haben, oder daß ſie keine andern als willkührliche zu haben ſcheinen.

Bei den Nationen, wo das Klima, Sittlichkeit und Gewohnheit den Individuen erlaubt, ſich weniger verhüllt zu tragen als wir, müſſen alle Theile eine allgemein zugeſtandene Schönheit haben. Wann aber dieſe Nationen nicht aufgeklärt ſind, dann exiſtiren die allgemeinen Begriffe, überdachte Kennt-

*) Die wahrhafte Dichtkunſt, die Dichtkunſt, welche der Natur konform iſt, die die Bewunderung verſchiedener Jahrhunderte vereinigt, trägt eben ſo wie die Bildnerei und Malerei dazu bei, die einfachen und primitiven Ideen zu erhalten. (Note des Verfaſſers.)

Kenntniſſe, Bemerkungen, endlich die Künſte, und eine unendliche Menge zufälliger Ideen, welche ſich von ihnen herleiten, gar nicht, oder ſie ſind ſehr unvollkommen. Griechenland, auf das man immer zurückgeführt wird, wenn man von Künſten ſpricht, bot, wie ich ſchon geſagt habe, die Naktheit des Körpers dar, wenn auch nicht im gewöhnlichen Brauche, doch zum wenigſten in den Uebungen, in den Spielen und Schauſpielen, die ſich unaufhörlich erneuerten.

Die Uebungen und die Spiele zeigten alle Theile in Handlung, und ließen die Proportionen und Dimenſionen dieſer Theile, mit ihren Beſtimmungen aufs Beſte vergleichen.

So etablirten die Griechen nicht allein die allgemeine Schönheit des menſchlichen Körpers, ſondern auch die beſondere Schönheit der größten Anzahl der Theile des Körpers.

Noch iſt übrig nach dieſen Bemerkungen die Theile, die zur Bewegung des ganzen Körpers mitwirken, und die, die keinen Theil daran haben, oder denen nur beſondere Bewegungen überlaſſen ſind, zu unterſcheiden. Von der leztern Art iſt zum Beiſpiel der Kopf und beſonders alle die Theile, aus welchen er beſteht.

Man kann keinesweges die Schönheit der Naſe, der Augenbraunen, der Haare, und nicht einmal ganz die Schönheit der Augen, der Lippen und des Mundes auf die Bewegung beziehen. Aber jeder dieſer Theile hat indeſſen einige eigene Bewegungen für den beſondern Gebrauch, die mehr oder weniger durch die Proportionen und die Dimenſionen, welche das Ungefähr oder der Zufall verſchiedener Art ihnen gab, begünſtigt oder nicht begünſtigt ſind.

Wir fangen bei der Form des Kopfes an, weil ich von dieſem zuerſt geſprochen habe.

Die Form des Kopfes kann rund oder wohl der Länge nach oval ſeyn, oder auch ausgedehnt in der Breite.

Iſt er rund, ſo haben die Theile, die man daran bemerkt, und die der Entwickelung beraubt ſind, die ihnen eine längere Dimenſion verleihen würde, weniger Leichtigkeit und Geſchick-

lichkeit, ihre Funktionen zu erfüllen. Von einer andern Seite betrachtet, ſind die Theile in dieſer Formung zu ſehr aneinander gedrängt; geben auch denen, die auf das Ganze achten, nicht die Befriedigung der Vollkommenheit und das Vergnügen der Annehmlichkeit.

Findet ſich der Kopf von einer Form, die in die Breite ausgedehnt iſt, ſo iſt dieſe Proportion der allgemeinen Form des Körpers, die ſich von Theil zu Theil erhebt, ganz ungünſtig, ganz widerſprechend. Der lezte dieſer Theile muß alſo wohl mehr länglich als breit ſeyn.

Ein zu großer Kopf läßt auch ein zu großes Gewicht fühlen, das dem Halſe und den Schultern beſchwerlich ſeyn muß, und welches alſo die Empfindung der Leichtigkeit und Abgemeſſenheit ſtört.

Iſt endlich der Kopf oval der Länge nach, und ſo proportionirt, daß ſeine Dimenſionen ein angenehmes Verhältniß darſtellen, ſo hat er die Schönheit, die ihm zukommt, die für ihn paßt. Dieſe ovale Form erwartet man über die ganze Oberfläche des Kopfes. Wo ſie vorhanden iſt, haben alle Theile eine ſchickliche Stellung, ſpringen gehörig über einander hervor, und ſchaden ſich nicht in dem wechſelſeitigen Verhältniß. Wir empfinden ein angenehmes Vergnügen wenn wir ein nach einer ſchönen ovalen Rundung gewölbtes Geſicht bemerken, und wir ſind den Augenblick veranlaßt durch dieſe kühne, ſprechende wogende Form, das Geſicht, an welchem ſie ſich befindet, ſchön zu nennen. Platte Geſichter mißfallen. Sie ſind, wie man ſich mit einer der Architektur abgeborgten Redensart ohne Bewegung ausdrückt. Man ſehe den Kopf von vorn, man ſeh' ihn von der Seite, immer hat er einerlei Umriß. Auch haben dann die Theile des Geſichts zu wenig Hervorſprung, zu wenig bemerkbare Dimenſion.

Noch muß ich einiges von der Form der Köpfe, wo das Geſicht ſtatt der oval erhabenen Fläche eine ungleiche oder gar einge-

eingedrückte hat, erwähnen. Alle Theile des Geſichts ſind durch dieſe fehlerhafte Form von der gewöhnlichen Bildung abgeändert, ſchaden ſich wechſelſeitig, und bringen eine ganz widerſinnig geſtaltete Phyſiognomie hervor, die, weit entfernt ſich den Namen der Schönheit zu erwerben, vielmehr oft ein Lächeln erweckt, das aufs Ridikül hindeutet.

Die Phyſiognomien, die man komiſche zu nennen pflegt, haben gewöhnlich mehr oder weniger von der zu erhabnen oder zu eingedrückten Form. Die Theatermasken, die Lachen erregen ſollen, borgen von ihnen ihre verſchiedenen Charaktere. Sie verbinden hiermit noch die Unregelmäßigkeiten anderer bis zum Uebermaaß ungeſtalteter Theile. So hat die Larve des Harlekins an einem runden Kopfe eine platte Naſe, einen zurückgezogenen breiten Mund, kleine Augen ꝛc. Es würde ſehr leicht ſeyn, nach dieſen Elementen Beobachtungen ſo wohl in der Geſellſchaft als auf dem Theater anzuſtellen; ich überlaſſe das aber den Beobachter und Artiſten.

Ich gehe nun zu den Theilen des Kopfes.

Die Naſe kann, um nur ihre allgemeinſten Abformungen zu betrachten, kurz oder lang, breit oder ſchmal, in der Mitte oder am Ende erhaben ſeyn.

Kurz, iſt ſie unproportionirt gegen die andern Theile, ſie entdeckt dieſelben dem Auge zu ſehr, und nimmt den Platz, der ihr beſtimmt iſt, nicht gehörig ein. Das iſt aber noch nicht Alles. Sie hat Unbequemlichkeiten für den Ton der Stimme, und für das Athemholen, woraus noch andere Inkonvenienzen entſpringen. Es iſt daher natürlich, daß dieſe Form der Schönheit dieſes Geſichtstheiles ganz widrig zu ſeyn ſcheint, beſonders unter Menſchen, die beobachten, und bei welchen die Künſte kultivirt werden.

Wenn die Naſe zu lang iſt, ſo walten andere, den nur genannten entgegengeſezte Unbequemlichkeiten ob, die ſich ebenfalls mit dem Namen Schönheit nicht vertragen. Eine übermäßige Länge verdeckt verſchiedene Theile des Kopfs in mehreren Anſichten, und ſteht mit denen, die ſelbſt gut proportionirt ſind, in dem übelſten Mißverhältniß.

Die Dicke hat ihre eigenen beſondern Unſchicklichkeiten, und eben ſo

Die Plattheit, Flachheit oder Niedergedrücktheit.

Die Adlernaſe oder Habichtsnaſe iſt, wenn ſie zu ſehr ausgebogen iſt, widrig und häßlich.

Iſt die Naſe im Gegentheil eingebogen oder hohl, ſo hat ſie auch noch einige der erwähnten Unſchicklichkeiten, und ſie erweckt die Idee eines gewiſſen läppiſchen kindiſchen mit Voreiligkeit gepaarten Benehmens, das man im gemeinen Leben Naſeweisheit zu nennen pflegt.

Aber hat endlich die Naſe eine Dimenſion, einen Umriß von der Form, wie wir ſie an den antiken Statuen des Apolls und des Antinous finden, dann erkennen ihr wir gern nach den beigebrachten Erkenntniſſen, den Namen der Schönheit zu, der ihr gehört.

Die Haare ſind dem Menſchen nothwendig, oder ſie ſchienen es ohne Zweifel der Natur zu ſeyn, die ihn formte. Ihre Farbe ſteht in mehr oder weniger günſtigem Verhältniß mit der Farbe der Haut. Die Verhältniſſe, die dem Auge am mehreſten ſchmeicheln, erhalten den Namen der Schönheit. Man muß bemerken, daß, wie dieſe Verhältniſſe keine ſo abſolute Idee der Nutzbarkeit und der Nothwendigkeit einſchließſen, wie die meiſten andern, die Urtheile über dieſen Gegenſtand auch am willkührlichſten ſind. Bei den Alten wurde das goldfarbige Haar, als das ſchönſte von den Dichtern proklamirt. Dieſe Farbe iſt auch im Farbenſyſtem der Malerkunſt die wohlpaſſendſte; denn Braun und Schwarz bilden manchmal zu ſtarke Kontraſte, und dieſe Farben, die der Veränderung in Gemälden ſo unterworfen ſind, verderben oft die Uebereinſtimmung. Die Goldfarbe hingegen vereinigt ſich gut durch die Abſtufungen die ihr eigen ſind, mit den friſchen, weiſſen und belebten Tinten der Haut. Und daher ziehen ſie auch noch unſere Künſtler den andern Haarfarben vor; aber wir erlauben ihr nicht ſo viel Vorzug in der Natur, vielleicht weil ſie Unbequemlichkeiten mit ſich führt, welche durch zufällige Nebenideen der Idee der Schönheit entgegen wirken.

Die

Die Biegſamkeit und die Länge der Haare tragen auch zu ihrer Schönheit bei, weil dieſe Eigenſchaften zur Bewegung beytragen; vorausgeſezt daß man ihnen die Freiheit ließ, zu der ſie die Natur beſtimmte. Wenn man ſie, die ihrer urſprünglichen Abſicht nach fliegen ſollen, in keine andern Bauſche zwingt, ſie nur ſo wenig als möglich an ihren äuſſerſten Enden von ſelbſt Locken bilden läßt, dann müſſen ſie nothwendiger Weiſe auch ihren Theil an der Schönheit haben. Sie behalten dieſen Theil auch noch ſo lang, als die Haarkräuslerkunſt ſich nicht zu weit von der Abſicht der Natur entfernt; und weder die Dichter noch die Romanſchreiber haben ſie je ihrer Rechte beraubt.

Die Vertheilung der Haare an den Rändern der Stirn und der Schläfe mußte die Augen derer, die, empfindlich für jede Art der Schönheit, ſie in allen ihren Abſtufungen und Modifikationen verfolgen wollten, auf ſich ziehen. Die Regelmäßigkeit geht unter die Elemente dieſer Art Schönheit über. Die Meiſterſtücke der Alten zeigen nur ſelten dieſe ſymmetriſchen, mehr oder weniger vorgerückten, Diſpoſitionen, welche einige Theile der Haare, die man bei uns wohlgepflanzte nennt, und die man unter die Zahl der Annehmlichkeiten rechnet, darbieten.

Die Schönheit der Stirn könnte ſehr arbiträr ſcheinen; allein die Ideen der Schicklichkeit, die vom Geſchlecht, vom Alter und vom Stande abhängen, haben Grundſätze aufgeſtellt, von denen man Rechenſchaft geben kann.

Eine offene Stirn erweckt allgewöhnlich die Idee der Freimüthigkeit, zuweilen auch ſo gar die Idee der Kühnheit. Uebrigens aber kann man auch dieſem Geſichtstheile zu viel Fläche geben und dadurch den andern abhängigen Proportionen ſchaden. Eine große Stirn misfällt nicht an einem Kriegsmanne, weil Muth und Kühnheit dieſem Stande anpaſſen. Auch mißfällt ſie nicht an einem Greiſe, wo die Zeichen und der Charakter des Alters zwar die Ideen der Kühnheit und Verwegenheit nicht zulaſſen, wohl aber die Ideen der Wir-

kungen der Zeit erwecken, an welche ſich dann ein ſanfter Ernſt, die Frucht der Ruhe und der Vernunft freundſchaftlich anknüpft.

Eine kleine und zu enge Stirn hat den Fehler der Unproportionirlichkeit, und erweckt die Idee des Fehlers der Entwickelung der Theile.

Die Dimenſionen der Augenbraunen könnten auch noch ganz gleichgültig ſcheinen; aber die Augenbraunen haben ihren ſehr nutzbaren Gebrauch. Sie geben dem Auge gegen mehrere ſchädliche Zufälle Schutz, die ihnen gewöhnlich immer drohen. Hernach hat ſie die Natur mit Bewegung begabt, die gar viel beiträgt, Empfindungen, Affekte und Ideen auszudrücken.

Die Farbe der Augenbraunen hat einen ſichtlichen Zuſammenhang mit der Farbe des Haares und der Haut.

Wenn die Augenbraunen zu klein ſind, ſo erfüllen ſie ihre natürliche Beſtimmung nicht genung. Sie umzirkeln das Auge nicht, dienen auch nicht zum Ausdruck, ſondern ſie ſchwächen, ſie entnerven vielmehr, um ſo zu ſagen, ſeine Sprache.

Die Augen, die zu ſehr wichtigen, thätigen und angenehmen Funktionen beſtimmt ſind, haben, wie mich dünkt, ſehr wohl erlangte Rechte auf die Schönheit, beſonders wenn ſie groß, geiſtvoll, feurig und durch ihre Beweglichkeit fähig ſind den Charakter der Gegenſtände, die ſich in ihnen abbilden, anzukündigen, oder die Seelenſtimmungen bei Wahrnehmung eines jeden Gegenſtandes auszudrücken, wodurch ſie ſelbſt einen mit jener Stimmung zuſammenhangenden bedeutſamen Ausdruck annehmen.

Der Mund, wenn er zu groß iſt, hat phyſiſche Unbequemlichkeiten und Unſchicklichkeiten, die ihm den Anſpruch auf Schönheit verſagen.

Iſt er zu klein, dann ſchadet ſeine Enge der Sprache, auch hat er noch andere Mangelhaftigkeiten, die den Nebenideen der Schönheit widrig ſind. Ueberdieß verderbt auch das Uebermaaß ſeiner Großheit oder Kleinheit allemal den Zuſammenhang

hang der Proportionen der übrigen Theile, welches um ſo auffallender iſt als das Geſicht der vorzügliche Augenpunkt des Beobachters und überhaupt jedes Anſchauers iſt.

*) (Die Wangen müſſen ſanft gerundet ſeyn, um die ſo wohlgefällige Idee der Vollendung und des körperlichen Wohlſtandes zu erwecken.

Eingefallene Wangen mißfallen, weil ſie unförmliche Vertiefungen darſtellen und die traurigen Ideen der Kränklichkeit oder des Mangelleidens aufregen. Doch können ſie relativ den Namen der Schönheit verdienen, wenn ſie die Wirkung eines gerechten intereſſanten Grames ſind, der durch ſie nur um ſo eindringender zu einem theilnehmenden Herzen ſpricht.

Bauſebacken ſind der Ausdruck einer wohlgenährten Kindheit, und folglich wirken ſie nur auf Sinn und Herz, aber nicht auf den Verſtand. Bei erwachſenen Perſonen zeigen ſie Schlemmerei an, und ſind alſo mißfällig. Ueberhaupt ziehen ſie die Ideen des Windes und des Blaſens herbei, die durch das Nichtſolide, was ſie bei ſich führen, dem Gegenſtande, der mit ihnen begabt iſt, eben ſo nachtheilig wird, als die Idee des Zuſoliden, welche Unthätigkeit, Indolenz und Geiſtesträgheit involvirt.

Das Kinn erhält endlich auch aus denſelben Urſachen unter Menſchen und Künſtlern, die die Modifikationen der Schönheit bis in ihre Detailes beobachten und ſtudiren, verſchiedene mehr oder minder vortheilhafte Qualifikationen.

Ein zu langes Kinn verliert die gefällige Harmonie mit der Länge der Naſe und der Stirn. Ein zu kurzes hat daſſelbe widerliche Schickſal, und giebt zugleich dem Munde nicht die gehörige Unterlage, wodurch das Geſicht eine ekelhafte thieriſche Bildung erhält. Ein breites Kinn ſchließt das Oval des Geſichts nicht harmoniſch genug; ein ſchmales ſpitziges,

 verderbt

*) Folgende Bemerkungen verdankt der Herausgeber der Liberalität eines denkenden Freundes.

verderbt die Schönheit der Eiform ganz und gar, und erweckt noch zufälliger oder vielleicht auch mehr als zufälliger Weiſe die Idee eines ſchadenfrohen Charakters.

Ein Kinn ohne Einſchnitt ermangelt der Schönheit der Mannigfaltigkeit der Form, und zeigt Plumpheit im Gefühl wie in den Ideen an.

Das Ohr iſt durch die unter uns gebräuchlichen Kopfbekleidungsarten, noch mehr aber durch das abſichtliche Ueberbinden und Niederpreſſen derſelben von den Hebammen und Müttern ſeiner natürlichen Form entwöhnt. Allein die abſtehende vorwärtsgebeugte Geſtaltung derſelben, die man als die zweckmäßigſte und alſo auch urſprüngliche angiebt, weil ſie den Schall, der dem Geſicht entgegen kommt, beſſer auffängt, hat Nichts weniger als Schönheit, welche die Natur doch nirgends nebſt der Abſicht der Zwecklichkeit aus der Acht ließ, an ſich. Ja das Ohr iſt nicht blos zum Hören von vornen beſtimmt, ſondern es ſoll den Schall von allen Seiten auffaſſen, um das Auge, das nur einen Theil des Raums, in dem es ſich befindet, überſieht, dahin zu lenken.

Zu große Ohren nennt man nicht mit Unrecht Eſelsohren. Sie verunzieren den Kopf, an dem ſie angebracht ſind, eben ſo ſehr als ſie eine ungünſtige Idee von dem Verſtande, der ihn bewohnt, darbieten. Die gefälligſte Form des Ohres iſt muſchelartig mit einer ſanften Einbiegung gegen das Läppchen zu, welches nie ſo groß ſeyn darf, daß man es einen Lappen nennen könnte.

Der Hals verlangt eine ſehr beſtimmte Proportion um weder zu ſtark zu ſeyn, und den Ideen der Unbequemlichkeit und Halsſtarrigkeit Raum zu geben; noch zu dünn, wo der Kopf zu ſchwach unterſtützt ſcheinen würde. Ein ſehr langer Hals trägt den Kopf wie auf einer Stange und ſcheint ihn dem Schwanken auszuſetzen; ein zu kurzer legt den Kopf zu tief auf die Schultern und beraubt den Totalumriß des Körpers der Schönheit der Geſchlankheit und der gehörigen Ausſtreckung.

Noch verlangt man vom Halſe, daß er fein gegen die Schultern auslaufe, ſich ſanft mit dem Buſen vereinige, und frei von den Fehlern ſo mancher Hälſe, der Schiefheit und Kröpfigkeit nämlich ſey.

Ein zu gerade aufgerichteter Hals iſt widernatürlich und verräth entweder Steifheit der Wirbelbeine oder unglückliche Ziererei. Im ganz natürlichen Zuſtande iſt der Hals Etwas vorwärts geneigt; aber er muß es nicht zu ſehr, nicht zu ſchiebend ſeyn, wie man das oft in guten Zeichnungen und ſelbſt an antiken Figuren trifft, ſonſt ſtößt er gar unſanft gegen die Empfindlichkeit des Schönheitsgefühls.

Die Hand hat ihre eigene und zwar ſehr delikate Schönheit. Man findet viel eher ein ſchönes Geſicht als eine wirklich ſchöne Hand, ſey es nun daß die Natur ſie wirklich ſeltner bildet, oder daß der häufige oft angeſtrengte und beſchwerliche Gebrauch derſelben die ſchön angelegten umſtaltet und verderbt.

Iſt die Hand zu groß, ſo wird ſie allemal mißfallen und wären auch ihre einzelnen Theile auf's Schönſte proportionirt. Wenn man ſie auch nicht geradezu Tazze nennen will, ſo wird ſich doch die ſchönheitswidrige Idee der Tazze nicht auf die Seite ſchieben laſſen. Körperliche Stärke erweckt Achtung; Uebermaß derſelben Furcht mit Geringſchätzung.

Eine kleine Hand hat die Schönheiten der Niedlichkeit, der Leichtigkeit und der Gewandheit, und ſie iſt uns daher um ſo wohlgefälliger.

Eine zu kleine Hand hat den Fehler der Schwäche, der Unzulänglichkeit und der Winzigkeit, ſie mißfällt alſo, weil ſie ihrem Zwecke nicht entſpricht.

Zur gerechten und angenehmen Größe der Hand muß noch eine gute Proportion und Dimenſion der Finger und eine feine, ebene und gerundete Fleiſchigkeit kommen, wenn wir ſie ganz ſchön nennen ſollen.

Lange Finger erwecken die Idee der Gebrechlichkeit und der Greifſucht; kurze erfüllen ihre Abſicht nicht, und ſcheinen zu ſtumpfig als daß ſie gefallen könnten.

Der

Der Finger darf nicht ſpitzig ſeyn wie ein Bohr, aber auch nicht ſtumpf. Er ſoll ſich ſanft verjüngen und mit einer feinen Rundung ſchließen.

In der Lage und Haltung der Hand liegt viel Ausdruck, der zugleich ſo mannigfaltig als der Spielraum der Hand groß iſt. Der Maler muß die Bedeutſamkeit der verſchiedenen Lagen und Haltungen fleißig beobachten und ſtudiren. Er wird hier Ausdrücke finden, die er in keiner andern Wendung des Körpers, in keinem Zuge des Geſichts ſo deutlich, ſo beſtimmt ſprechend aufſtellen kann. Das Zeigen, das Bitten, das Verlangen, das Abſtoßen, das Bedecken, das Schirmen, das Locken, das Strafen, das Schmeicheln, das Liebkoſen, das Feſthalten, wo ſind ſie merkbarer als in den verſchiedenen Richtungen der Hand? und wodurch offenbaren ſich die ihnen entſprechenden Gefühle und Seelenſtimmungen im wortloſen Gemälde beſſer als in ihrem Geſtenſpiele? Die Hand iſt das thätigſte und wirkſamſte Werkzeug des Wollens und Nichtwollens, und am meiſten fähig, ſehr vielfache Handlungen darzuſtellen.

In der Lage der Finger gegen einander findet ſich ebenfalls eine große Mannigfaltigkeit von Schönheit. Eine geſchloſſene Hand iſt an und für ſich nicht ſchön, eben ſo wenig die, welche die Finger aneinander drängt; und noch weniger die, welche ſie ausſperrt.

Die Finger wollen in der Malerei, wenn ſie nicht in Arbeit ſind, gruppirt ſeyn, ſie müſſen Verſchiedenheit in ihrer Lage haben, die man auch dann noch verlangt und gern ſieht, wenn ſie beſchäftigt, ohne übermäßige Kraftanſtrengung beſchäftigt ſind.

Da wir unſere Füße nicht blos tragen, ſo kommt die wahre Schönheit des Unterfußes nur ſelten in Betracht. Den Modeideen nach, iſt ein kleiner ſpitziger Fuß ſchön, ob er gleich dem Entzwecke, zu dem ihn die Natur beſtimmte, in dieſer winzigen Form nur ſchlecht entſpricht. Die Schönheiten der Zehen und der Ferſe, ſo wie des Anlaufs gegen das Schienbein gehen unſerm Auge unter der zwängenden Bedeckung des

Schuhes verloren. Durch den Gebrauch des heutigen Schuhes weicht unſer Fus von dem Fuße der Griechen, und dem Fuße des Kindes der Natur gar merklich ab. Die Zehen ſind aneinandergedrängt, über einander geſchoben, haben ihre Beweglichkeit größten Theils entweder nicht erlangt, oder wieder verloren, und vermögen alſo nicht die Dienſte zu leiſten, die ſie eigentlich leiſten ſollen. Der Oberfuß iſt niedergedrückt, und überhaupt der ganze Fuß mehr lang und mehr ſchmal als die gute Form erlaubt, weil er ſich leichter ſchmal preſſen, als an der nun nöthigen Ausdehnung in die Länge verhindern läßt.

In der Form und Dimenſion der Füße und Schenkel zeigt ſich eine Schönheitsempfänglichkeit, über die nur die geübteſten Schönheitskenner zu richten vermögen. Wenn das Bein die zum Körper paſſende Länge und Streckung hat, dann erfodern noch die Lagen ſeiner Muskeln und ihre Stärke ein ſehr beſtimmtes Verhältniß, um in den Umriſſen ſchöne Wellenlinien zu bilden und zugleich die Idee hinlänglicher Kraft damit zu verbinden. Der vatikaniſche Apoll hat ſchöne Schenkel, aber vielleicht ſind ſie doch — das Verhältniß der Schlankheit nicht aus den Augen verloren — ein wenig zu eingedrückt.

Die Form der Hinterbacken, hat beſonders Beziehung auf das Geſchlecht. Sie ſind beim Weibe allemal voller und fleiſchhaltiger als beim Manne; doch ſo viel eigenen Reiz ſie auch dem andern Geſchlechte durch ihre Völle ertheilen, ſo leicht können ſie der Harmonie des Ganzen durch ihre Uebergroßheit, die ſie zu laſtbaren Fleiſchklumpen macht, ſchaden.

Noch Vieles könnt' ich über die Formen und Dimenſionen des Bauches, der Hüften und der Seiten, und des Rükkens, und der Geſchlechtsglieder anführen; ich enthalte mich aber der weitern Detaillirung und ſage nur noch Einiges über Bruſt und Buſen.

Die Schönheit der Bruſt beſteht beim Manne in der Breite, Geräumigkeit und der dadurch bezeichneten Stärke deſſelben. Beim Maler beſchränkt ſie ſich auf Schmalheit, Wölbung und Fleiſchigkeit.

Der

Der Buſen des Mädchens, — welcher empfindſame Artiſt, welcher Schönheitskenner weiß nicht welcher Vollkommenheit, welcher reizvollen Schönheit er fähig iſt. Er iſt das ſprechendſte Zeichen der ehrwürdigen Beſtimmung des Mädchens, und zugleich das einladendeſte, ſie dieſer Beſtimmung durch zärtliche Liebe zu nähern. Dieſe vollen Halbkugeln, aufgepflanzt auf einer erhabenen Wölbung der Bruſt, ſchweſterlich ruhend neben einander, ſich haltend durch ihre eigene inwohnende ungeſchwächte Kraft: wie ſchön, wie herrlich ſchön ſind ſie. Schöner iſt die Roſe wenn ſie die Knospe durchbricht; die aufgeblühte iſt ohne dieſe Kraft und erinnert ans Verblühen.

Das gewaltſame Heraufſchnüren des Buſens aus Eitelkeit, nimmt ihm ſeine ſchöne Form mit der er nur in der Freiheit prangt, und raubt ihm die edle Elaſtizität, die ihm Leben und Vermögen giebt, ſeine urſprüngliche Form immer zu erhalten. Ein ſolcher gequälter Buſen, wie häßlich iſt er in ſeiner herabhängenden Schlaffheit; wie ekelhaft wenn er in den Jahren der Blüte ſchon an Entblätterung der ſaftberaubten zerdrückten Roſe erinnert!

Ein ſehr groſser Buſen kann ſeine Schönheit hinter der halbverbergenden Hülle haben; aber er iſt Fehler in Betracht der ganzen Form, zu der er mißſtimmt.)

Anhang zu Schönheit.

Schön

Der Artikel: Schön iſt einer der unfruchtbarſten in dieſem ganzen Werke, und wenn ich geſtehn muß, daß ich den Sinn mehrerer Stellen darin nicht faſſe, ſo liegt die Urſache davon gewiß nicht ſowohl in dem Grade von Aufmerkſamkeit und Anſtrengung, womit ich ſie geleſen, als vielmehr in der Verwirrtheit und dem Schwankenden der Ideen des Verfaſſers. Kaum daß man aus der ganzen von ihm zuſammengeworfenen Maſſe von Bemerkungen den intereſſanten Hauptgedanken

danken herauswindet: daß Sinn, Geiſt und Herz zugleich befriedigt werden müſſen, wenn der Genuß des Schönen erfolgen ſoll, daß dieſer Genuß nur aus den harmoniſch vereinigten Gnügungen der Sinnen, des Geiſtes und des Herzens reſultiren kann.

Die folgende Entwickelung der wichtigern Theorieen über das Schöne, ſteht mit dem Artikel des franzöſiſchen Verfaſſers in gar keinem Zuſammenhange.

Vor Erſcheinung der Kantiſchen Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft waren die herrſchendeſten Methoden über das Schöne zu philoſophiren: 1) die **ſkeptiſche**, 2) die **empiriſche**, 3) die **rationale**;

1) der Skeptiker in Sachen des Geſchmacks leugnet die Möglichkeit allgemeingeltender Gründe, das Schöne anzuerkennen, und zu beurtheilen. Er verneint, daß ſich die objektiven Merkmale des Schönen angeben laſſen, zugleich aber auch, daß ſich für diejenigen ſubjektiven Vermögen des Menſchen Prinzipien auffinden laſſen, welche beim Auffaſſen, Beurtheilen und Genuſſe des Schönen thätig ſind. Er nimmt die Gründe für ſeine Behauptung her: a) von der Verſchiedenheit der Merkmale der ſogenannten ſchönen Gegenſtände; b) von der geglaubten Unmöglichkeit, beſtimmte, und allgemeingeltende Geſetze derjenigen Vermögen zu entdecken, durch welche wir der äſthetiſchen Urtheile fähig ſind; c) von der Verſchiedenheit der geiſtigen und körperlichen Anlagen der Menſchen, bei welcher ihm Uebereinſtimmung in Sachen des Geſchmacks gar nicht möglich ſcheint; d) von den zahlloſen Abweichungen der Menſchen in ihren Urtheilen über Schönheit. Das Räſonnement des Skeptikers geht in das Reſultat über: es laſſe ſich über Geſchmacksſachen gar nicht ſtreiten, weil, wo alle Prinzipien fehlen, ein vernünftiger Streit gar nicht möglich iſt.

2) Die **empiriſche** Methode, entſcheidet, ohne ſich auf höchſte Prinzipien und überhaupt Vernunftbegriffe zu ſtützen, über die Natur des Geſchmacks und der äſtheti-

ſchen

ſchen Empfindungen, aus Erfahrung, Beiſpielen und Geſchichte. Und, obwohl die Ausüber dieſer Methode von allgemeinen Grundſätzen zur Beſtimmung der Urtheile nichts wiſſen wollen, ſo ſchmeicheln ſie ſich dennoch, allgemeingültige Regeln für das Schöne der Natur und Kunſt aufſtellen zu können, indem ſie auf eine gewiſſe Einhelligkeit unter den Gefühlkräften der verſchiedenen Menſchen rechnen, welche ſie dennoch nicht genauer zu beſtimmen und zu erklären pflegen.

Einer der ſcharfſinnigſten Empiriker iſt unſtreitig der berühmte Burke, Verfaſſer des philoſophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the ſublime and the beautiful. Lond. 1757. 8. (deutſch überſ. von Herrn Garve, Riga, 1773.) **Burke** deutet in der Einleitung ſeines Werkes ſehr treffend, auf Gründe der Geſchmacksurtheile hin, welche urſprünglich in allen Menſchen liegen. „Wahrſcheinlicherweiſe, ſagt er: iſt der Maasſtab der Vernunft und des Geſchmacks für alle menſchliche Weſen derſelbe. Denn gäbe es nicht ſolche, allen Menſchen gemeinſchaftliche, Grundſätze der Urtheile und der Empfindungen; ſo gäbe es keinen ſo beſtändigen regelmäßigen Einfluß, weder auf ihre Vernunft, noch auf ihre Leidenſchaften, als zur Errichtung und Aufrechthaltung der geſellſchaftlichen Verbindungen im menſchlichen Leben nothwendig iſt. Gewiſſe Maximen der geſunden Vernunft ſcheinen ſogar auch bei den ungelehrteſten ſtillſchweigend angenommen zu ſeyn, und, wenn der Geſchmack nicht mit eben ſo gutem Erfolg angebaut worden iſt, ſo liegt die Schuld nicht an der Unfruchtbarkeit der Materie, ſondern an dem Mangel, der oder Nachläſſigkeit der Arbeiter. Die Bewegungsgründe ſind in dem einen Falle nicht ſo dringend, wie in dem andern; wenn die Menſchen in ihren Meynungen über Sachen des Geſchmacks von einander abgehen, ſo ſind die Folgen davon nicht ſo wichtig. Außerdem würde die Logik des

Geſchmacks zu einer eben ſo vollkommnen Richtigkeit gebracht worden ſeyn, als die Logik der Vernunft.

Der Geſchmack iſt nach Burke kein eigenthümliches Vermögen, er iſt Reſultat von der Zuſammenwirkung der Sinne, der Einbildungs- und der Urtheilskraft; wiefern die Grundlage derſelben in allen menſchlichen Geiſtern einerlei iſt, ſo iſt es auch die Anlage des Geſchmacks in allen, und die Gemeinſchaftlichkeit derſelben wird mit gutem Grunde bei aller Philoſophie über das Schöne vorausgeſetzt.

Schönheit iſt ihm diejenige Beſchaffenheit, oder Beſchaffenheiten eines Körpers, durch welche er Liebe, oder eine dieſer ähnliche Leidenſchaft erregt. Er unterſcheidet das Vergnügen an der Vorſtellung des Schönen von der Begierde nach einem Gegenſtande, dem heftigen Beſtreben, einen Gegenſtand zu beſitzen, der ihr in ganz andern Hinſichten gefällt, leugnet aber nicht, daß ſich nicht zuweilen dieſe Begierde mit jener Liebe zum Schönen vermiſchen könne. Nicht Proportion, nicht Nützlichkeit, nicht Vollkommenheit ſind nach ihm Quellen der Schönheit; Schönheit iſt vielmehr eine beſondre Eigenſchaft der Körper, die auf eine mechaniſche Art auf die Seele wirkt.

Burkes Beobachtungen über die Eigenthümlichkeiten ſchöner Gegenſtände ſind bei aller ihrer Feinheit unzureichend. Er führt in Beziehung auf ſichtbare Gegenſtände **Kleinheit, Glätte, ſtetige Abwechſelung in den Linien mit ſanften Uebergängen, Anſchein von Zartheit und angenehmer Schwächlichkeit, Reinheit, Helle, gemäßigte Stärke, Mannigfaltigkeit der Farben an.** Den ſubjektiven Zuſtand desjenigen, der die Schönheit empfindet ſchildert Burke blos in phyſiſcher Hinſicht: die Schönheit wirkt nach ihm durch eine Nachlaſſung aller feſten Theile unſers körperlichen Baues.

Nach **Burke** hat vorzüglich **Aliſon** in ſ. Eſſays on the nature and principles of taſte. Edinb. and. London 1790. gr. 4. (deutſche Ueberſ. Leipzig 1792. 8. mit einigen Zuſätzen von mir) eine Sammlung lehrreicher Beobachtungen über das Schöne geliefert; denn blos darauf ſchränkt ſich das Verdienſtliche ſeines Werkes ein. Der Charakter des Schönen kommt nach dieſem Weltweiſen darauf hinaus, daß ſchöne Gegenſtände, ſo wie erhabene der Einbildungskraft eine Menge verwandter Ideen zuführen, welche, einem Prinzip der Einheit zufolge, rührend ſind, und er glaubt daher, um das Weſen des Schönen und Erhabenen zu beſtimmen, nichts weiter thun zu dürfen, als daß er über unſre Ideenverbindungen bei ſchönen Gegenſtänden der Natur und Kunſt Beobachtungen ſammle *).

3) Unter der **dogmatiſchen** Methode verſtehe ich jeden Verſuch die Empfindungen des Schönen aus unveränderlichen, nothwendig wirkenden Gründen zu erklären, bevor man die Urtheile über Schönheit nach ihrem gemeinſchaftlichen Inhalte und Form analyſirt, und über die ſubjektiven Bedingungen ihrer Möglichkeit Nachforſchung angeſtellt hat. Dieß geſchieht: 1) durch Behauptung eines urſprünglichen eigenen Sinnes für das Schöne in der menſchlichen Natur; 2) durch Annahme eines Vermögens der Vernunft, die Vollkommenheit in den ſinnlichen Gegenſtänden anzuerkennen

1) Unter den Neuern Weltweiſen haben **Hutcheſon**, u. a. einen urſprünglichen eigenen Sinn für das Schöne angenommen **).

Was ſchön ſei, muß man nach **Hutcheſon** eben ſo wenig fragen, als was ſichtbar ſei, und alles Schöne

*) Ich habe Aliſons Methode über das Schöne zu philoſophiren in einem der Ueberſetzung ſeines Werkes angehängten Aufſatze geprüft. S. auch die Rec. der Allgem. Litter. Zeit. 1791. St. 119.

**) *Hutcheſon* Enquiry in to the original of our Ideas of beauty and virtue, London 1726. 8. 1733. 8. — deutſch, Frankf. u. Leipz. 1762.

Schöne läßt ſich nur dadurch bezeichnen, daß es ein Gegenſtand der Erkenntniß für den innern Sinn iſt. Dieſer Sinn aber iſt weder Sinnlichkeit, noch Verſtand, noch Vernunft, noch alles zugleich, ſondern ein eingepflanzter Sinn, vermittelſt deſſen wir die ſchönen Gegenſtände unterſcheiden, ſo wie der Sinn des Geſichts ein Vermögen iſt, wodurch wir Begriffe von Farben und Figuren erlangen.

3) **Schön** iſt, nach **Wolf**, was uns durch ſeine wahre oder ſcheinbare Vollkommenheit gefällt, und mehrere ſeiner ſcharfſinnigen Nachfolger, als Baumgarten, Meyer, Sulzer u. a. haben ſeiner Erklärung mehrere Beſtimmtheit zu geben verſucht.

4) Wenn man außer dieſen Methoden noch eine beſondre auszeichnen könnte, ſo wäre es vielleicht die Methode der **äſtheriſchen Schwärmer**, welche in dem menſchlichen Geiſte urſprünglich eingepflanzte Urbilder des Schönen zu finden glauben, Urbilder für menſchliche Empfindſamkeit und Geſchmack, an ſich aber nur Nachbilder des höchſten Schönen, welches allein in Gott iſt. Dieſer Methode ſind mehrere unter mannigfaltigen Einkleidungen gefolgt. „Da die Vollkommenheit, ſagt Mengs; mit der Menſchlichkeit nicht übereinſtimmen kann, und allein bei Gott iſt, von dem Menſchen aber nichts wirklich begriffen wird, als was unter die Sinne fällt: ſo hat ihm der Allweiſe einen ſichtlichen Begriff der Vollkommenheit eingeprägt, und dieſer iſt, was wir Schönheit nennen.“

Wenn ich die Verſuche der philoſophirenden Vernunft, den allgemeinen nothwendigen Zuſammenhang im Reiche der Natur nach ſeinen letzten Gründen zu erforſchen mit den Verſuchen ebenderſelben, das Weſen des Schönen zu ergründen, zuſammenhalte, ſo finde ich zwiſchen der Richtung, welche ſie in dem einen und dem andern Falle genommen, eine merkwürdige Gleichheit. Um die Prinzipien der unveränderlichen Ordnung der Natur und Erfahrung in ihrem Gebiethe zu entde-

cken, glaubte ſie in die Natur der Dinge an ſich eindringen zu müſſen, und jenachdem ſie für die Unmöglichkeit oder Möglichkeit davon entſchied, waren ihre Reſultate ſceptiſch, oder dogmatiſch; um das Weſen des Schönen zu ergründen, glaubte ſie, ſich zuvörderſt an die Gegenſtände ſelbſt richten zu müſſen, als welchen die Eigenſchaften anhiengen, wegen deren man ihnen das Prädikat des Schönen ertheilte, und ihre Reſultate waren abweichend, jenachdem ſie durch die Erkenntniß der Dinge ſelbſt ſich befriedigt oder nicht befriedigt glaubte.

Wenige ſchlugen den richtigern Weg ein, den Gemüthszuſtand desjenigen zu beobachten, der die Schönheit eines Gegenſtandes beurtheilt, und die ſubjektiven Bedingungen aufzugreifen, unter welchen der menſchliche Geiſt bei Rührungen einer gewiſſen Art den Gegenſtänden, die ſie verurſachen, Schönheit zueignet. Allein ihre Beobachtung gieng immer mehr auf Nebenumſtände, denn auf die Hauptſache; ſtatt mit Beſtimmtheit diejenigen Eigenthümlichkeiten aufzufaſſen, die ſich in allen Geſchmacksurtheilen finden, haſchte man mit Einſeitigkeit nur nach jenen, die unter beſondern Bedingungen bei gewiſſen Arten derſelben eintreten.

Es war dem Urheber der kritiſchen Philoſophie aufbehalten, zuerſt diejenige Richtung zu treffen, in welcher allein die philoſophierende Vernunft in Hinſicht des Schönen zu befriedigenden Reſultaten führen kann, und ſeine in der That ganz neue Methode zieht unſer Zutrauen um ſo ſicherer an ſich, da er durch ſeine frühere Schrift: Beobachtungen über das Schöne und Erhabene, längſt gezeigt hatte, daß er, wenn es auf Reichthum und Feinheit der Beobachtung ankommt, keinem der empiriſchen Geſchmacksphiloſophen etwas nachgebe *).

Man

*) Man leſe, um ſich von der Wahrheit dieſes Urtheils zu überzeugen, die feinen Bemerkungen über die Verſchiedenheit zwiſchen dem Schönen und Erhabenen am Menſchen überhaupt, und im Gegenverhältniſſe beider Geſchlechter. Einen Auszug liefert Herr Dreves in ſeinem lehrreichen Buche: Reſultate der philoſophierenden Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit, und des

Man kann es als das Charakteriſtiſche der Methode zu philoſophiren dieſes Weltweiſen anſehen, daß er, von welcher Seite er immer den geiſtigen Menſchen betrachtet, in der dunklen und verworrenen Menge zufälliger, unſteter und wechſelnder Erſcheinungen Licht zu gewinnen, und aus dem bunten Gemiſch derſelben in beſtimmten reinen Ideen die allgemeine unveränderliche Form zu ziehen weiß, an welche die Wirkſamkeit jedes geiſtigen Vermögens urſprünglich gebunden iſt. Dieß zeichnet ſeine Methode aus, in der Theorie des Erkenntnisvermögens ſowohl, als in der des vernünftigen Willens, und eben dieß macht das Eigenthümliche ſeiner Philoſophie über das Schöne.

Während alle Kritiker des Schönen ſich in der Mannigfaltigkeit und Abweichung verlieren, welche unter den Geſchmacksurtheilen der Menſchen herrſcht, während die Einen bei dem von ihnen vorgeſchlagenen Wege mit gutem Grund verzweifeln, in dem Gewirr individueller Gefühle und Urtheile über das Schöne Einheit zu treffen, die Andern eine ſolche auf gut ſophiſtiſche Weiſe zu erkünſteln ſuchen, entdeckt ſein eindringender Blick bei der gar nicht zu berechnenden Verſchiedenheit der Stoffe und Gegenſtände Einheit der allgemeinen Form der Geſchmacksurtheile, findet die Geiſter der Menſchen auch da übereinſtimmend, wo alle Denker vor ihm vergebens bemüht geweſen, wahrhafte Harmonie zu entdecken.

Wenn unſre Urtheilskraft einem Gegenſtande das Prädikat des Schönen beilegt, ſo enthält das Urtheil, mit welchem es geſchiebt, folgende Beſtimmungen, deren keine bei einem vollſtändigen und präciſen Geſchmacksurtheile fehlen kann:

1) die Vorſtellung des Gegenſtandes verurſacht Vergnügen, ohne alles Intereſſe für das Daſeyn und den Beſitz des Gegenſtandes. Bei dem Angenehmen iſt jederzeit eine durch den Eindruck erregte Begier nach dem Gegen-

---

des Erhabenen Leipzig 1793. Ueberhaupt findet man hier gleichſam den Kern der vorzüglichſten Geſchmackstheoriecn, auch im Beſondern für bildende Kunſt.

genſtande Bedingung des damit verknüpften Vergnügens, ſo wie alles Wohlgefallen am **Guten** Intereſſe für die Wirklichkeit des Objekts der Moralität vorausſetzt. Das Vergnügen am **Schönen** entſpringt durch die bloße Auffaſſung der Form;

2) das **Schöne** erregt Wohlgefallen, welches der Empfindende als ein ſolches anſieht, welches auch bei jedem Andern mit der Auffaſſung der Form eintreten muß, ohne daß es irgend durch den Begriff des Gegenſtandes erzeugt werde, welcher in der wohlgefälligen Form erſcheint.

Jedes andre Wohlgefallen kann nur in ſofern für allgemein nothwendiges Gefühl gehalten werden, als es angeſehen wird, als entſpringend durch den allgemein und nothwendig intereſſirenden Begriff eines Gegenſtandes. Das Vergnügen am **Schönen** ſinnt der Empfindende Jedem Andern als gemeinſchaftliches Gefühl an, unabhängig vom Begriffe des Gegenſtandes, beſtimmt durch die bloße Form deſſelben.

3) Das **Schöne** erregt Wohlgefallen, indem man ſich bei Auffaſſung deſſelben der Zweckmäßigkeit der Form zur Hervorbringung eines harmoniſchen Zuſammenſpiels des Verſtandes und der Einbildungskraft ohne alle Abſicht und Vorſtellung eines objektiven Zweckes bewußt wird. **Schönheit** iſt ſubjektive Zweckmäßigkeit eines Objekts, Angemeſſenheit ſeiner Form zur unmittelbaren Bewirkung von Uebereinſtimmung des Verſtandes und der Einbildungskraft.

4) Das **Schöne** erregt Wohlgefallen, welches der Empfindende für **nothwendig** erklärt, ohne dieſe **Nothwendigkeit** aus einem **Begriffe** zu folgern *).

Wenn

*) Lehrreiche Erläuterungen der Kantiſchen Analyſis des Schönen enthält die in der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften 43 B. 1. St. und die in der Allgem. Litter. Zeit. befindliche Recenſion der Kritik der Urtheilskraft. Letztere, eine Arbeit des Herrn Reinhold, iſt auch dem 2ten Bande ſeiner Beiträge einverleibt.

Wenn dieſe Momente bei jedem Geſchmacksurtheile weſentlich ſind, ſo müſſen ſie von jedem gedacht werden, der von einem Gegenſtande ausſagt: er ſei ſchön, allein es iſt nicht nothwendig, daß ſie deutlich gedacht werden, ſie können es blos klar, oder wohl gar dunkel, eben ſo wenig, daß ſie rein und unvermiſcht mit fremdartigen Merkmalen vorgeſtellt werden, welches aller Erfahrung zu Folge vielleicht nie der Fall iſt, eben ſo wenig endlich, daß ſich nicht in der Seele jedes Menſchen gewiſſe an beſtimmten ſchön genannten Gegenſtänden getroffene Eigenthümlichkeiten an ſie anſchließen ſollten, welche dann durch ein ſehr natürliches Misverſtändnis fälſchlich für weſentliche Merkmale des Schönen angegeben werden.

Jedes Urtheil über einen ſchönen Gegenſtand drückt, ſeinem weſentlichen Inhalte nach, die Reflexion der Urtheilskraft über ein durch eine angeſchaute Form entſtandenes Vergnügen aus, alſo keine am Gegenſtande befindliche Merkmale, ſondern nur die Eigenthümlichkeiten des Gemüthszuſtandes, den die Auffaſſung der Form hervorbringt, bezogen auf die Idee eines allgemeingültigen Grundes der Möglichkeit und Wirklichkeit deſſelben. Das Subjekt aller reinen Geſchmacksurtheile iſt: ein Angeſchautes, von dieſem wird prädicirt, es errege durch ſeine bloße Form Vergnügen, dieß Vergnügen entſpringe lediglich aus der von unſrer Willkühr, unſern Zwecken und Vorſtellungen ganz unabhängigen Fähigkeit des anſchaulichen Mannigfaltigen, ein Zuſammenwirken von Verſtand und Einbildungskraft zu bewirken, ſo harmoniſch, als ob wir es planmäßig für unſere Luſt gebildet hätten, dieß Vergnügen müſſe als gemeinſchaftlich für alle mit gleichem Erkenntnisvermögen begabte Weſen, und für nothwendig angeſehen werden, unerachtet der Grund deſſelben nicht in Begriffen von der Natur des Gegenſtandes liegt.

Das Schönheitsgefühl erſcheint, nach dieſen weſentlichen Momenten jedes Geſchmacksurtheils, in ſeiner ganzen Würde. Derjenige, welcher einer Form Schönheit beilegt, fühlt ſich ganz uneigennützig gerührt, Liebe und Dank durchdringen ihn, indem er ſich, ohne ſein Zuthun und Mitwirken,

wirken, dieſes Vergnügen von einer unbekannten wohlthätigen Macht entgegengeführt findet, er verliert ſich in feierlichen Ahndungen ſeines Verhältniſſes zu dem ſchöpferiſchen Weſen, welches jene Luſt bereitete, und, indem er dieſelbe als allgemein und nothwendig betrachtet, fühlt er mit einer ſanften Begeiſterung die ſympathetiſchen Bande, welche alle Individuen der Menſchheit verknüpfen.

Dieſe edeln Züge des Schönheitsgefühls ſind auch keinesweges den philoſophiſchen Beobachtern deſſelben entgangen. Vorzüglich haben Mehrere derſelben den Charakter der Uneigennützigkeit, und Fähigkeit, die Gefühle einer edeln Geſelligkeit zu befördern, in ihren Schilderungen des Schönen ausgezeichnet. Auch die erhabene Verwandſchaft des Genuſſes des Schönen mit der Religion iſt von mehrern, obwohl größtentheils auf eine ſchwärmeriſche Weiſe angedeutet worden.

Schon durch die bloße Zergliederung eines Geſchmacksurtheils leuchtet die Möglichkeit deſſelben ein, d. h. man darf nur den weſentlichen Inhalt eines ſolchen beſtimmt faſſen, um ohne Schwierigkeit den Grund des Anſpruchs zu finden, welchen es auf Nothwendigkeit und Allgemeinheit macht. Derjenige, welcher etwas als ſchön beurtheilt, ſieht ſein Vergnügen nicht als einen Zuſtand an, der aus ſeiner Individualität blos für ihn folge, vielmehr erklärt er, ohne ſich auf Erfahrung oder auf Begriffe des Gegenſtandes zu ſtützen, dieſes Vergnügen für allgemeingültig, für ein Gefühl, welches ſich jedes andern Menſchen in demſelben Falle auch bemächtigen müßte. Der Verfaſſer des vortreflichen erläuternden Auszugs der Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft in der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, ſtellt die Kantiſche Deduktion der Geſchmacksurtheile folgendermaaßen dar: „Wenn eingeräumt wird, daß „in einem reinen Geſchmacksurtheile das Wohlgefallen an dem „Gegenſtande mit der bloßen Beurtheilung der Form deſſelben „(nicht mit der Beurtheilung ſeiner Materie, wozu ein Begriff „von dem Gegenſtande erfordert wird, der nicht Wohlgefallen, „ſondern Erkenntnis giebt) verbunden ſei; ſo iſt das, was „wir mit der Vorſtellung des Gegenſtandes im Gemüthe ver-

„bunden

„bunden empfinden (oder das an der Vorſtellung der Form „des Gegenſtandes haftende Wohlgefallen) nichts anders als „die ſubjektive Zweckmäßigkeit dieſer Form für die Urtheils- „kraft (d. i. in der Vorſtellung der Form des Gegenſtandes „empfinden wir zugleich die Zuſammenſtimmung der der Ur- „theilskraft als ſubjektive Bedingungen zum Grunde liegenden „Erkenntniskräfte, der Einbildungskraft und des Verſtandes.) „Da nun die Urtheilskraft in Anſehung der formalen Regeln „der Beurtheilung, ohne alle Materie (ohne Sinnenempfin- „dung und Begriff) nur auf die ſubjektiven Bedingungen ihres „Gebrauchs überhaupt gerichtet ſeyn kann, folglich auf das- „jenige ſubjektive, welches man in allen Menſchen (als zum „möglichen Erkenntniſſe überhaupt erforderlich) vorausſetzen „kann: (oder, da die Urtheilskraft alle Regeln, nach welchen „ſie urtheilt, nicht von den Gegenſtänden, oder ſonſt woher „außer ſich, ſondern blos aus ihrer eigenen Natur ſelbſt, d. i. „aus den ſubjektiven Bedingungen ihres Gebrauchs, nämlich „der Einbildungskraft in ihrer freien Wirkſamkeit und dem „Verſtande in ſeiner Geſetzmäßigkeit, und dem Einverſtändniſſe „beider mit einander, hernehmen kann, welche Natur der Ur- „theilskraft in allen Menſchen dieſelbe iſt) ſo muß die Uebereinſtimmung „ſtimmung einer Vorſtellung mit dieſen Bedingungen der Ur- „theilskraft (Einbildungskraft und Verſtand) als für jeder- „mann gültig a priori angenommen werden können, d. i. die „Luſt oder ſubjektive Zweckmäßigkeit der Vorſtellung für das „Verhältnis der Erkenntnisvermögen in der Beurtheilung ei- „nes ſinnlichen Gegenſtandes überhaupt wird jedermann mit „Recht angeſonnen werden können.

„Die Luſt am Schönen iſt allgemein **mittheilbar**; „denn ſie muß nothwendig in allen Menſchen auf denſelben „Bedingungen beruhen, weil ſie ſubjektive Bedingungen der „Möglichkeit einer Erkenntnis überhaupt ſind, und die Pro- „portion dieſer Erkenntnisvermögen, die zum Geſchmack erfor- „dert wird, auch zum gemeinen und geſunden Verſtande er- „forderlich iſt, den man bei jedermann vorausſetzen darf. Eben „darum darf auch der mit Geſchmack urtheilende (wenn er nur

„in

„in dieſem Bewußtſeyn nicht irrt, und die Materie für die „Form, den Reiz für die Schönheit nimmt) die ſubjektive „Zweckmäßigkeit, d. i. ſein Wohlgefallen am Objekte, jedem „andern anſinnen, und ſein Gefühl als allgemein mittheilbar, „und zwar ohne Vermittelung der Begriffe annehmen.“

Aus allem bisher Geſagten ergeben ſich mehrere intereſſante Folgerungen.

1) Jeder Menſch beſitzt ein **allgemeines** Ideal ſchöner Form a priori. Dieſes iſt aber kein Bild eines beſtimmten Gegenſtandes, ſondern blos die Idee von Form überhaupt, welche unmittelbar Luſt bewirkt, durch die Stimmung, in welche bei Auffaſſung derſelben die dabei geſchäftigen Vermögen verſetzt werden. Von dieſem **allgemeinen** Ideale ſind zu unterſcheiden, die Ideale für beſtimmte Gattungen von Gegenſtänden, welche erworben und zu denen die Züge aus der Erfahrung geſchöpft werden. Dieſe Ideale ſetzen jenes allgemeine Ideal voraus, und ſind entweder **Ideale in Beziehung auf Weſen der Natur**, oder **in Beziehung auf Werke der Kunſt.**

Für eine Klaſſe von Thieren kann es kein Ideal geben, außer etwa, wenn die Form derſelben Charakter ausdrückt; es kann kein Ideal einer Taube oder Elſter geben, aber wohl eines Roſſes, eines Löwen u. a. *).

Ein beſtimmtes Ideal giebt es indeſſen nur für die Geſtalt des Menſchen; wiefern Sittlichkeit das Summum ſeiner Beſtimmung iſt, und dieſe ſich in den Zügen ſeiner Form ausdrücken kann, und ausdrücken ſoll. Es iſt uns unmöglich, uns bei der Geſtalt des Menſchen an bloßer unmittelbarer Wohlgefälligkeit zu begnügen, wir fordern, daß ſie dasjenige auf das angenehmſte ankündige, was allein den wahren Werth des Menſchen ausmacht. Wir ſind alſo bei einiger Entwickelung unſers moraliſchen Gefühls keines reinen Geſchmacksurtheils

*) Vielleicht könnte man auch in demſelben Falle für gewiſſe lebloſe Weſen Ideale für möglich halten, z. B. für Blumen, wenn ſie Ausdruck haben, wie die Roſe. Ein geiſtreicher Maler von Blumenſtücken, arbeitet unſtreitig immer nach ſolchen Idealen.

theils über Geſtalt des Menſchen fähig; wir ſind gezwungen ſie auf das Ideal zu beziehen, und unſerer Beurtheilung ſittliche Begriffe zum Grunde zu legen.

Die moraliſche Beſtimmung des Menſchen innerhalb der Grenzen dieſer Welt, modificirt ſich nach dem Unterſchiede der Geſchlechter. Ein andres Ideal haben wir vom ſchönen Manne, ein andres vom ſchönen Weibe. Man könnte noch bemerken, daß unſre Einbildungskraft auch in Beziehung auf die Lebensalter Ideale bilde, z. B. eines ſchönen Kindes, eines ſchönen Knaben, Jünglings, Mannes, und daß ſie hierbei ebenfalls den ſittlichen Ausdruck als das höchſte anſehe.

2) Diejenigen Weltweiſen, welche dem Menſchen einen eigenthümlichen Sinn für das Schöne zuſchrieben, haben damit die Wirkungsart des Geſchmackes richtiger angedeutet, als Jene, welche es durch Begriffe der Vernunft erklären wollten.

3) Der Geſchmack läßt ſich als ein Gemeinſinn anſehen, und als das Vermögen erklären, die Mittheilung der Gefühle, welche mit gegebener Vorſtellung (ohne Vermittelung eines Begrifs) verbunden ſind, a priori zu beurtheilen.

4) Daß eine Form Gefühl der Schönheit erregen müſſe, läßt ſich in keinem Falle durch Begriffe erweiſen. Wenn man in Hinſicht gewiſſer Formen Einhelligkeit der meiſten gebildeten Menſchen in ihren Geſchmacksurtheilen darthut, ſo geſchieht dieß nur durch eine unvollſtändige und immer unſichre Induktion. Für die Theorie der ſchönen Kunſt iſt indeſſen dieſe Induktion unentbehrlich. Der Werth der Antike z. B. hängt zum Theil von ihr allein ab.

5) Prüft man die vorzüglichſten Theorieen über das Schöne nach denen bisher aufgeſtellten Grundſätzen, ſo ergiebt ſich das Wahre und Falſche derſelben ohne Schwierigkeiten: a) dem Skeptiker muß zugegeben werden, daß Einhelligkeit der Menſchen in ihren einzelnen Geſchmacksurtheilen über beſtimmte Gegenſtände weder wirklich noch überhaupt möglich iſt, daß es keine objektiven Gründe der Entſcheidung über die Schönheit irgend eines Gegenſtandes geben kann;

kann; allein unfehlbar muß der Skeptiker anerkennen, daß es im Menſchen einen urſprünglichen Geſchmack giebt, daß ſeine Handlungsweiſe ihre unveränderliche allgemein geltende Form hat, daß in dieſer alle Geſchmacksurtheile der Menſchen übereinſtimmen, und nur der Subſumtion der Formen nach von einander abweichen. b) Dem Empiriker muß zugeſtanden werden, daß ſich Nothwendigkeit des Vergnügens durch eine Form in keinem Falle beweiſen laſſe, daß man blos über die mehrere oder wenigere Einhelligkeit der Menſchen in Hinſicht ihrer beſtimmten Geſchmacksurtheile Beobachtungen anſtellen könne.

Allein gerechter Tadel trift ihn, weil er, ohne von einer gründlichen Erforſchung des urſprünglichen Geſchmacksvermögens ſelbſt auszugehen, das Spiel dieſes Vermögens in ſeiner Anwendung zweckmäßig zu beobachten, und reine Reſultate darüber zu gewinnen wähnt, weil er das Geſchmackvermögen wohl gar dadurch zu ergründen denkt, daß er die Eigenſchaften gewiſſer Klaſſen von Gegenſtänden, für deren Schönheit eine ziemlich einhellige Menge von Stimmen entſcheidet, durch Beobachtung auffaßt, und Bemerkungen über den empiriſchen Zuſtand des Menſchen bei der Operation der Anwendung des Geſchmacksprinzipes auf beſtimmte Gegenſtände, ſammelt, weil er endlich eine Einhelligkeit der Menſchen in den Arten dieſer Anwendung für möglich hält, da ſie doch, der Natur der Sache zu Folge nicht Statt finden kann. 3) Dogmatiſche Geſchmacksphiloſophen, welche einen beſondern urſprünglichen Sinn für das Schöne annehmen, drücken damit zum Theil ſehr richtig aus, was der Geſchmack nicht ſeyn könne, und machen in ſofern auf das Verdienſt einer partiellen negativen Wahrheit Anſpruch. Sie verneinen, daß der Geſchmack ein Vermögen ſei, durch beſtimmte Begriffe zu urtheilen, daß Vernunfteinſicht an ſeinen Entſcheidungen Theil habe, daß er den Antrieben ſelbſtiſcher Neigungen untergeordnet ſei. Zugleich deuten ſie an, daß ein eigenthümlicher Grund der Geſchmacksurtheile urſprünglich im Menſchen liege, daß dieſer bei allen Menſchen als derſelbe vorauszuſetzen ſei. Sie verdienen nur inſofern

Tadel,

Tadel, als ſie eine Operation, welche von der Urtheilskraft in einer gewiſſen Richtung ihres Vermögens herrührt, einem Sinne zueignen, deſſen Funktion es doch gar nicht ſeyn kann, zu urtheilen. Am wenigſten Wahrheit enthält der Dogmatiſm jener Geſchmacksphiloſophen, welche die Natur des Schönen durch Begriffe der Vernunft erklären wollen, und es entſcheidet ſich, nach allem bisher Geſagten von ſelbſt, wiefern etwa das Prinzip der ſinnlich erkannten Vollkommenheit ſich, ſeiner theilweiſen Wahrheit nach rechtfertigen laſſe.

Sollen Werke der Kunſt Anſpruch auf das Prädikat der Schönheit machen können, ſo muß ſich die Form der Geſchmacksurtheile auf ſie wenigſtens in Hinſicht der Hauptſtimmung anwenden laſſen, die ſie erregen, wenn ſie auch von gewiſſen Seiten nach andern Geſetzen beurtheilt werden müſſen. Inwiefern dieß wirklich geſchieht, eignen wir ihnen Schönheit zu, und ſprechen von ſchöner Kunſt. Kunſt iſt alſo dann ſchöne Kunſt, wenn wir die durch Auffaſſung ihrer Wirkungen ins Bewußtſeyn veranlaßte Stimmung nur nach dem Prinzip der ſchönen Natur beurtheilen können. Dieß Prinzip aber liegt, wie aus dem Vorigen erhellt, lediglich in uns ſelbſt.

Wir können kein Werk ſchöner Kunſt betrachten, ohne Begriffe zum Grunde zu legen, daraus folgt aber nicht, daß wir unfähig ſeyn ſollten, über die durch ſeine Form in uns verurſachte Stimmung nach den bloßen Momenten des Geſchmacks zu urtheilen. Wenn ich einen Kupferſtich vor mich nehme, in welchem in äußerſt verkleinerten Formen eine Landſchaft ſchön dargeſtellt iſt, ſo kann ich freilich den Kupferſtich als das, was er iſt, ohne Begriffe nicht anerkennen, allein ich entferne dieſe Begriffe ganz, ſobald ich über die Stimmung meiner Erkenntniskräfte urtheile, worein mich der Anblick deſſelben verſetzt, ja, man kann ſagen, jene Begriffe verſchwinden dann von ſich ſelbſt bis auf den Grad, daß ich gar nicht mehr daran denke, daß es ein Kupferſtich iſt. So mit einem ſchönen Gedichte, und Tonſtücke.

Wiefern der Hervorbringer ſchöner Kunſt für unſern Geſchmack Werke bildet, die wir auf gleiche Weiſe beurtheilen müſſen, wie die Werke der ſchönen Natur, wiefern er uns durch ſeine Produktionen ein gleiches Vergnügen bereitet, wie dieſe; können wir ihn als Nachahmer der ſchönen Natur anſehen, oder vielmehr als ein Weſen, welches in der freien Entwickelung ſeines ſchöpferiſchen, und formenden Vermögens mit der ſchönen Natur wetteifert. In dieſem Sinne genommen, dürfte man nicht mit Unrecht **Nachahmung der ſchönen Natur**, oder richtiger: **Gleichheit mit der ſchönen Natur** als allgemeines Prinzip für alle ſchöne Kunſt aufſtellen, ſo wie es auch Kant wirklich gethan hat.

Die bildende Kunſt hat die Formen des ſichtbaren Mannigfaltigen zum Gegenſtande, ihr Weſen, als ſchöner Kunſt, beſteht im Allgemeinen darin, daß ſie ſelbſt Verbindungen von Formen bildet, welche unmittelbar Vergnügen bewirken, wie die ſchönen Formen von Naturgegenſtänden. Die ſchöne bildende Kunſt wetteifert alſo mit der ſichtbaren ſchönen Natur. Alles was der Darſtellung durch ſchöne Formen fähig iſt, gehört in das Gebieth der bildenden Kunſt. Dieſer Darſtellung ſind Dinge fähig, die die ſchöne Natur außer uns nicht darſtellt, und nicht darſtellen kann, Ideen, die nur der **Menſch** dem **Menſchen** durch das Medium einer ſchönen Bezeichnung zu übergeben fähig iſt. Der Umfang der ſchönen bildenden Kunſt iſt in dieſer Hinſicht größer, als der der ſchönen Natur.

Der **Menſch** iſt es, der durch ſchöne bildende Kunſt mit der ſchönen ſichtbaren Natur wetteifert, und er ſtellt dar, nicht für ſein Individuum ſondern für die geſammte Menſchheit. Im ganzen Gebiethe der Kunſt alſo werden ihn keine Darſtellungen mehr intereſſiren, als Darſtellungen von Ideen, wichtig für die ganze Menſchheit, in ſchöner Form. Die Klaſſe ſolcher Werke nimmt auch unſtreitig vor allen übrigen den oberſten Platz ein.

Wenn man die Gegenſtände der ſchönen bildenden Kunſt nach ihrem Range ſtellen und einander unterordnen will, ſo darf man, eben weil von Kunſt die Rede iſt, nicht denenjenigen

gen den oberſten Platz anweiſen, deren Form blos unmittelbar Vergnügen erregt; in dieſem Falle würde die Blumenmalerei das Höchſte der bildenden Kunſt ſeyn; vielmehr haben auf Erhebung über die andern nur diejenigen Anſpruch, in welchen die Kunſt durch die Mittel der Schönheit leiſtet, was die Natur nicht leiſten kann, alſo die Natur übertrift. Die **allegoriſche** Kunſt ſteht aus dieſem Grunde ganz oben an, und der Einwurf, daß ihre Darſtellungen nie von augenblicklicher entſchiedener Evidenz ſeyn können, macht ihren Anſpruch auf die erſte Stelle nicht im mindeſten zweideutig. Der Allegoriſt kann bewundernswürdig, und ſein Werk vollkommen ſchön ſeyn, wenn er auch gleich dem Betrachter ſeine Idee vorher beſtimmt mittheilen muß, damit er fähig ſei, die Reize des Werkes zu genießen. Seine Hauptwirkung, die er vom Anſchauen ſeiner Formen erwartet, ſoll auch nicht die Idee ſelbſt, ſondern eine gewiſſe äſthetiſche Erkenntnisart derſelben ſeyn.

Mit dieſem Artikel ſteht im Zuſammenhange der Artikel: **Urtheilskraft** vom Herausgeber.

Schraffiren

Hacher

nennen die Zeichner und Kupferſtecher: mit der Feder, dem Stifte, dem Grabſtichel, oder der Nadel, dichte parallel mit einander laufende Striche oder Linien ziehn, um dadurch die Schatten der Gegenſtände, welche ſie vorſtellen, anzuzeigen. Dieſe Striche und Linien ſelbſt nennt man **Schraffirung**, hachure.

Gegen-Schraffirung.

Contre-Taille.

Gegen-Schraffirung iſt ein Kunſtwort des Kupferſtechers und bedeutet die zwote Schraffirung, die man über die erſtere bringt. Will man Geſtein nachahmen, ſo läßt man die zwote Schraffirung mit der erſtern ſo kreuzen, daß Vierecke

gebil-

gebildet werden: hat man aber Fleiſch oder Draperie darzuſtellen, ſo ſucht man mehr Rhomben als Vierecke zu bilden. Der Rhombe wird übrigens wenn er zu enge und kernhaft iſt, unangenehm, indem er dann mit der erſten Schraffirung ein Schwarz bildet, das mit dem Tone des Ganzen nicht harmonirt. Die Kupferſtecher nennen eine ſolche Arbeit fleckig. Am ſchönſten wird ſich die Arbeit ausnehmen, wenn die beiden Schraffirungen das Mittel zwiſchen Viereck und Rhomben halten. Würde man es wagen, den engen und kleinen Rhomben bei Arbeiten anzuwenden, welche geäzt werden müßten, ſo würde das Scheidewaſſer die Platte da weit mehr angreifen, wo ſich die Rhomben befinden, und man würde ſich vielleicht in die unangenehme Nothwendigkeit verſetzt ſehen, wegen der übrigen Stellen mehreremale zu äzen.

Artikel des Herrn Levesque.

Kreuz-Schraffirungen.

Hachures croiſées.

Abraham Boſſe unterſcheidet in ſeiner Kunſt zu radiren und zu ſtechen zwo Arten der Schraffirungen: die **einfachen**, welche nichts anders ſind als die geraden oder krummen Züge der Nadel oder des Grabſtichels, und die **Kreuzſchraffirungen**, wenn dieſe Züge ſich durchſchneiden, und durch ihre Durchſchnitte Vierecke oder Rautenvierungen machen, bei dieſen letztern ſpringt der Firnis im Beizen leicht ab; allein man kann dieſen Mangel mit dem Grabſtichel erſetzen. Die Schraffirungen ins Gevierte ſind nur zur Vorſtellung des Steins oder des Holzes gut.

Schreckliche Umriſſe.

Contours terribles.

So nennt man die von einer ungeheuren Größe, welche man zu den rieſenförmigen und koloſſaliſchen Figuren, und zu denjenigen Werken braucht, die hoch über dem Geſichte zu ſtehen kommen.

Schule.

Schule.

Ecole.

Unter dem Worte, Schule, begreift man in den ſchönen Künſten eine gewiſſe Klaſſe von Artiſten, welche ihre Kunſt von einem und demſelben Meiſter gelernt, und entweder von ihm wirklich Unterricht erhalten, oder ſeine Werke nur für ſich ſtudiret, und ſo mehr oder weniger ſeine Manier angenommen haben, es mag nun übrigens dieſes mit der wirklichen Abſicht, ihn nachzuahmen, oder es mag einer gewiſſen Gewohnheit zu Folge geſchehen ſeyn, die ſie nach und nach und unvermerkt ſeine Grundſätze annehmen ließ. Eine ſolche Gewohnheit, von der wir übrigens immer Beiſpiele ſehen, hat ohnſtreitig ihr Vortheilhaftes, aber ſie hat auch, und vielleicht iſt dieſes noch weit mehr der Fall, ihr Nachtheiliges. Dieſes Letztere wird, um nur die Malerei anzuführen, in demjenigen Theile dieſer Kunſt beſonders ſichtbar, der die Farbe betrifft, wenn ich nämlich hier geſchickten und aufgeklärten Kennern Glauben beimeſſe. Nach ihnen bringt eine ſolche Art von ſtillſchweigender Uebereinkunft, die ſich in einer Schule gebildet hat, und vermöge derer nun in ihr die Wirkungen des Lichtes durch dieſe oder jene Mittel dargeſtellt werden, nichts als ein Heer knechtiſcher Nachahmer hervor, welche immer mehr und mehr ausarten; und dieſes würde man ſich auch in der That ſehr leicht durch Beiſpiele, wenn man wollte, beſtättigen können.

Eine andere nicht weniger wichtige Bemerkung, die ich jenen Kunſtkennern verdanke, iſt, daß es etwas ſehr Gefährliches ſey, von den Werken einer Schule im Allgemeinen, ein Urtheil zu fällen. Sehr oft reicht ein ſolches Urtheil nicht einmal hin, um den, der es fället, zu befriedigen, geſchweige denn andern Gnüge zu leiſten. Die Werke der Malerei ändern ſich von Zeit zu Zeit, und ſie verlieren jenes ſchöne Zuſammenſtimmende, das ihnen der Pinſel ihrer Schöpfer gegeben hat; ſie haben, wie alles, was exiſtirt, eine Art Leben, deſſen Dauer beſchränkt iſt, und in dem man einen Zuſtand der Kindheit, einen Zuſtand der Vollkommenheit, in ſo fern ſie

nämlich dieſe haben können, und endlich auch einen Zuſtand des Unterganges unterſcheiden muß: man kann daher den wahren Werth eines Gemäldes, eigentlich nur beſtimmen, wenn ſich daſſelbe in der blühenden Periode ſeiner Exiſtenz, wenn es ſich in dem Zuſtande der ihm möglichen Vollkommenheit befindet.

Gemeiniglich ſagt man, daß die römiſche Schule ſich beſonders durch die Zeichnung, die venetianiſche hingegen durch das Colorit ausgezeichnet habe, u. ſ. w. Dieſes darf man keinesweges ſo verſtehen, als hätten die Künſtler dieſer beiden Schulen wirklich den Plan gehabt, die Zeichnung der Farbe oder die Farbe der Zeichnung vorzuziehen: denn ſo würde man ihnen etwas zuſchreiben, was ihnen ſicher nie in den Sinn gekommen iſt. Es iſt wahr, man findet in den Werken der einen Schule, bald dieſen bald jenen Theil der Malerei fleißiger und ſchöner, als in den Werken der übrigen Schulen behandelt; aber ſehr ſchwer möchten die eigentlichen, die wahren Urſachen dieſer Verſchiedenheit zu enthüllen und anzugeben ſeyn: ſie können in dem Moraliſchen liegen, und eben ſo räthſelhaft bleiben.

Hat man dieſen phyſiſchen oder moraliſchen Urſachen, oder auch der Vereinigung beider den Zuſtand der Ruhe zuzuſchreiben, in welchem ſich izt in Italien die Malerei und die Bildnerkunſt befindet? Größer und wichtiger, als jede andere Schule iſt izt, wenigſtens der allgemeinen Behauptung nach, die franzöſiſche. Mangeln Belohnungen oder Gelegenheiten, mangelt Aufmunterung oder Eifer dem italiäniſchen Artiſten, den wir izt ſo wenig als großes Muſter bewundern können? Oder iſt hier das Sinken der Kunſt nicht vielleicht mehr in dem Eigenſinne der Natur zu ſuchen, die nur bisweilen große Genien unter einem Volke hervorruft, und ſich in Anſehung des Talentes in gewiſſen Perioden ſo freigebig zeigt, um dann wiederum mehrere Jahrhunderte hindurch, karg zu ſeyn? Sehr viele große italiäniſche und flanderiſche Maler haben in Dürftigkeit gelebt, und ſind in der größten Armuth geſtorben: einige von ihnen mußten ſogar Verfolgungen erdulden anſtatt

Aufmunterung zu erhalten. Aber die Natur ſpottet der Launen des Glückes und der Ungerechtigkeiten der Menſchen. Mitten unter einem ungebildeten Volke giebt ſie großen und ſeltenen Genien das Daſeyn, ſo wie ſie oft die herrlichſten und wohlthätigſten Pflanzen unter den Wilden hervorbringt, die die Kräfte und den Werth dieſer nicht kennen.

Man klagt, daß die Schule der franzöſiſchen Maler itzt zu ſinken anfange, wenn auch nicht gerade in Anſehung der Verdienſte ihrer guten Künſtler, doch zum wenigſten in Rückſicht der Menge derſelben; die Schule der franzöſiſchen Bildner erhält ſich im Gegentheil, und vielleicht möchte itzt dieſe ſo wohl wegen der Anzahl, als auch wegen der Talente ihrer Artiſten glänzender als jemals ſeyn. Die Maler, um ſich zu entſchuldigen, ſchützen vor, daß ihre Kunſt mit größeren Schwierigkeiten als die des Bildners verbunden ſey, eine Behauptung, der die Letzteren, wie man leicht denken kann, nicht beipflichten; ich für meinen Theil wage es nicht, hier zu entſcheiden, ſondern frage nur, ob die Malerei darum wohl weniger Schwierigkeiten haben würde, wenn ihre Künſtler den Bildnern gleich kämen, oder dieſe ſelbſt überträfen? Aber ich ſehe in der Ungleichheit dieſer beiden Schulen einen doppelten Grund: der erſtere beſteht in dem lächerlichen und barbäriſchen Geſchmacke, den die franzöſiſche Nation in Anſehung jener mißgeſtalteten Figuren zeigt, die die Chineſer aus ihren Porcellan zu formen pflegen. Denn wie iſt es wohl bei einem ſolchen Geſchmacke möglich, große und ſchön behandelte Sujets zu lieben? Hierzu kommt noch, daß die höheren Gattungen der Malerei ſich in unſere Tempel geflüchtet haben, und daß daher der Künſtler nur ſehr wenig Gelegenheit findet, in dieſen Gattungen zu arbeiten. Ein zweiter Grund, der eben ſo wahr als jener iſt, und der nicht nur in Anſehung der Künſte ſondern auch in Rückſicht der Wiſſenſchaften, unſere Aufmerkſamkeit verdient, liegt in der verſchiedenen Lebensart, die der Maler und die der Bildner führt. Die Werke des Letztern, verlangen mehr Zeit, mehr Sorgfalt, mehr Fleiß, und

dieſer iſt daher gezwungen, weniger geſellig zu ſeyn; aber dabei läuft er nun auch weniger Gefahr, durch Umgang, durch Unterhaltung, durch die ihm von vermeinten, eben ſo unwiſſenden als eingebildeten Kennern ertheilten Vorſchläge, ſeinen Geſchmack zu verderben. Es verdiente in der That von einer wiſſenſchaftlichen Akademie zur Unterſuchung aufgegeben zu werden, ob den Lieblingen der Weisheit, ob den Künſtlern der Umgang mit Weltleuten nützlicher oder nachtheiliger geweſen ſey. Einer der größten franzöſiſchen Bildner pflegte nie die Schaubühne zu beſuchen, wenn auf derſelben große und ernſthafte Stücke gegeben wurden, weil er fürchtete, daß das Fremde und Seltſame, das da zuweilen Helden und Götter in ihren Bekleidungen zeigen, den wahren, majeſtätiſchen und natürlichen Ideen nachtheilig ſeyn möchte, die er ſich über jene Gegenſtände gebildet hatte. Weniger fürchtete er von den komiſchen Theaterſtücken, weil hier das Groteske in den Bekleidungen weiter keinen nachtheiligen Eindruck in ſeiner Seele zurückließ. Ohne Zweifel war es eine ähnliche Urſache, die den Pater Malebranche beſtimmte, ſeinen tiefdenkenden Geiſt nur durch Kinderſpiele zu entſpannen. Aber ich behaupte, daß dem Künſtler der öftere Umgang mit kenntnißloſen Richtern eben ſo nachtheilig, eben ſo ſchädlich ſey, als vielleicht jenem großen izt von mir erwähnten Bildner die Vorſtellungen groſſer theatraliſchen Stücke geweſen wären. Die Schule der franzöſiſchen Maler wird ganz herabſinken, wenn die Liebhaber, die nur Liebhaber ſind, (und wie wenige unter ihnen möchten wohl etwas mehr ſeyn?) wenn die Liebhaber, ſage ich, durch ihre Mittheilungen, durch ihre Schriften ihr den Ton angeben zu müſſen, glauben. Alle ihre Abhandlungen werden nur dazu dienen, die Artiſten mit ſeichten und oberflächlichen Kenntniſſen zu bereichern, und ſie zu ſchlechten Malern zu bilden. Der unſterbliche Raphael hat wenig Werke und noch weit weniger Abhandlungen über ſeine Kunſt geleſen; aber dafür ſtudirte er die Natur und die Antike. Julius der zweite und Leo der zehnte, ließen dieſen großen Künſtler ruhig arbeiten, und ohne ihn zu hofmeiſtern, oder ihm in

Anſt

Anſehung ſeiner Kunſt Vorſchläge zu thun, belohnten ſie ihn, wie es ihrer würdig war. Die Franzoſen haben vielleicht weit mehr und weit beſſer über die Malerei geſchrieben, als die Italiäner, und dennoch ſind hier die letztern die Lehrer der erſtern. Man kann bei dieſer Gelegenheit an jene Baumeiſter denken, welche ſich den Athenienſern vorſtellten, um ein großes Werk der Baukunſt auszuführen, das die Republik errichten laſſen wollte. Der eine von ihnen ſprach lang und mit vieler Beredſamkeit über ſeine Kunſt, der andere hingegen begnügte ſich bloß damit, daß er ſein langes Stillſchweigen durch die wenigen Worte unterbrach; was dieſer geſagt hat, werde ich thun.

Man würde irren, wenn man aus dem, was ich izt erinnert habe, folgern wollte, daß die Maler, daß überhaupt die Künſtler nie über ihre Kunſt ſchreiben dürften; ich bin im Gegentheil vollkommen überzeugt, daß ſie hierzu ganz vorzüglich und vor allen andern geſchickt ſind: aber ſo wie es eine Periode des Hervorbringens des Schaffens der Werke des Genies giebt, ſo giebt es auch eine Periode ſich über das Geſchaffene mitzutheilen und über daſſelbe zu ſchreiben: und dieſe Periode iſt gekommen, wenn das Feuer der Einbildungskraft zu verlöſchen anhebt; da iſt es auch, wo die durch ein langes Arbeiten gemachten Erfahrungen den reichhaltigſten Stoff, zu Bemerkungen darbieten, und wo oft nichts mehr zu thun übrig iſt, als nur dieſe zu ordnen. Aber der Maler, den ich in der Blüte ſeiner Jahre und bei einer noch lebhaften Einbildungskraft die Palette und den Pinſel mit der Feder vertauſchen ſähe, würde mir wie ein Dichter vorkommen, der ſich auf die Erlernung der morgenländiſchen Sprachen legte; bei dem Einen und dem Andern würde dieſes ein redender Beweis des Mangels oder der Mittelmäßigkeit des Talentes ſeyn. Nicht leicht wird man auf die Abfaſſung einer Poetik denken, wenn man noch Schöpferkraft für eine Ilias beſitzt.

Die faſt allgemein angenommene Behauptung, daß die alte italiäniſche Schule, was die Malerei anlangt, über die

ältere und neuere franzöſiſche erhaben ſey, veranlaßt mich zu einigen andern Bemerkungen, die ich meinen Leſern hier mittheilen zu müſſen glaube. Wollte uns einer überreden, daß die franzöſiſchen Maler die italiäniſchen überträfen, ſo könnte er ſich ohngefähr ſo ausdrücken: Raphael, und mit ihm noch ſehr viele andere italiäniſche Zeichner haben ſich in Anſehung des Colorits mangelhaft gezeigt; der gröſſeſte Theil der italiäniſchen Coloriſten iſt wiederum der Zeichnung unkundig geweſen; endlich haben ſelbſt die berühmteſten italiäniſchen Meiſter, wie ein Michael Angelo, ein Paul Veroneſe, ſich der größten Abſurditäten in ihren Werken ſchuldig gemacht. Aber betrachten wir die Compoſitionen der franzöſiſchen Maler, ſo ſehen wir Schöpfungen weiſerer und aufgeklärterer Künſtler. Nie entdecken wir in den Gemälden des le Sueur, des Pouſſin, und des le Brun etwas, was mit der Vernunft ſtritte, nie finden wir in ihnen unſer Auge, durch lächerlichee Anachroniſmen beleidigt, nie ſehen wir in ihnen das Vernünftige und Durchdachte die Schönheit mindern, die dieſe großen Artiſten in ſie gelegt haben: und die franzöſiſche Schule iſt daher über die der Italiäner erhaben. Hier hören wir ein in der That ſehr falſches Urtheil, ein Urtheil, an dem übrigens, wenn wir die Schlußfolge ausnehmen, alles wahr iſt. Denn die Werke des Genies muß man nicht nach den Fehlern, die ſie haben, ſondern nach den Schönheiten, die ſie beſitzen, beurtheilen. Das Gemälde der Familie des Darius iſt das Meiſterſtück des le Brun; es verdient in Anſehung der Compoſition, der Anordnung, ja ſelbſt des Ausdruckes bewundert zu werden: und dennoch iſt es, nach der Meinung der Kenner, unter dem Gemälde des Paul Veroneſe, das die Wanderer nach Emahus vorſtellt, und das weit höhere Schönheiten beſitzt, Schönheiten, die alle die großen Fehler ſeiner Compoſition vergeſſen laſſen. Die Pucelle iſt nach dem Urtheile aller, die Geduld gehabt haben, ſie ganz zu leſen, weit beſſer ausgeführt, als die Aeneide, was in der That ſich auch ſehr leicht glauben läßt; aber zwanzig ſchöne Verſe des Virgil wiegen jene Anordnung der Pucelle auf. Die Theaterſtücke des Schakes-

peare

peare enthalten ſehr viel Plumpes und Unnatürliches; aber mitten in dieſen für den Dichter ungünſtigen Dunkelheiten ſieht man die unnachahmlichen Züge ſeines großen Genies ſchimmern, und nach dieſen Zügen muß man dieſen unſterblichen Meiſter beurtheilen, ſo wie man einen Corneille nach einem Cinna und Poliectes, aber nicht nach einem Titus und nach einer Berenice zu beurtheilen hat. Die italiäniſche Schule iſt, ohngeachtet aller ihrer Mängel, größer als die franzöſiſche, denn die Anzahl ihrer großen Künſtler iſt erſtlich weit beträchtlicher, und zweitens enthalten auch die Werke ihrer Meiſter, Schönheiten, welche die franzöſiſchen Artiſten nicht erreicht haben. Man beſchuldige mich nicht, als würdigte ich die franzöſiſche Nation herab; Niemand kann inniger als ich die herrlichen Producte des Genies, deren Schöpfer ſie geworden iſt, bewundern; aber ich glaube, daß es eben ſo lächerlich wäre, ihr in allen Gattungen der Künſte die Oberherrſchaft zuzugeſtehen, als es auf der andern Seite ungerecht ſeyn würde, ihr in Rückſicht mehrerer derſelben, die großen Verdienſte abſprechen zu wollen, die ſie um dieſelben wirklich hat.

Wir können, ohne uns von unſerer Materie zu entfernen, (denn wir ſprechen hier von den Schulen der ſchönen Künſte im Allgemeinen), wir können auch einiges von dem, was wir izt geſagt haben, auf die Muſik anwenden. Diejenigen franzöſiſchen Schriftſteller, welche neuerlich gegen die italiäniſche Muſik geſchrieben, und zwar, ohngeachtet der Unbekanntſchaft, in der ſie größten Theils mit der Tonkunſt ſelbſt zu ſtehen ſchienen, ſehr beleidigend geſchrieben haben, dieſe haben hier ein Urtheil gefällt, das in der That dem izt von uns widerlegten ſehr ähnlich iſt. Hätte man dieſes Urtheil über Werke der Tonkunſt auf Werke der Malerei angewandt, ſo würde dieſes, wie mich dünkt, die beſte Antwort geweſen ſeyn, die man dieſen Gegnern der italiäniſchen Muſik hätte entgegenſetzen können. Es kommt nicht darauf an, daß man unterſuche, ob die Italiäner viel ſchlechte Tonſtücke haben, denn dieſe giebt es ohne Zweifel eben ſo, wie es ſchlechte

italiäniſche Gemälde giebt: ob ſie ferner oft in den Fehler des Widerſinnigen verfallen ſind, denn auch dieſes kann ſeyn; ob ſie ihre Orgelpunkte falſch oder richtig angebracht haben; ob ſie in Rückſicht der Schönheiten zur Unzeit verſchwenderiſch geweſen ſind, oder nicht; nein, hier kommt es blos darauf an, daß man unterſuche, ob in Hinſicht des Ausdruckes, des Gefühls und der Leidenſchaften, ob in Anſehung des Schilderns und Malens der Gegenſtände aller Art italiäniſche Muſik über die franzöſiſche erhaben ſey, es ſey nun übrigens durch Anzahl oder durch Beſchaffenheit der Tonſtücke, oder auch durch beides zugleich. Und dieſes iſt, wenn ich ſo reden darf, dieſes iſt das eigentliche Problem, das man auflöſen muß, wenn man in Rückſicht desjenigen, worauf es hier ankommt, mit einiger Richtigkeit ſoll entſcheiden können.

Ganz Europa ſcheint, was die Tonkunſt anlangt, ſich für die Italiäner erklärt zu haben, und dieſes verdient von den Franzoſen um ſo viel mehr beherziget zu werden, da ganz Europa ihre Sprache und ihre Theaterſtücke angenommen hat, aber ihre Muſik gänzlich verwirft. Ob es ſich hierinne irre oder nicht, wird die Nachwelt entſcheiden. Mir ſcheint es zum wenigſten ganz unſtatthaft und nichtig zu ſeyn, wenn man, wie izt allgemein geſchiehet eine franzöſiſche und eine italiäniſche Muſik unterſcheidet. Es giebt im Grunde nur eine Gattung von Muſik, und dieſe iſt die gute. Hat man wohl jemals von einer beſondern franzöſiſchen und einer beſondern italiäniſchen Malerei geredet? Die Natur iſt allenthalben dieſelbe, und die Künſte, die ſie nachahmen, müſſen daher auch allenthalben in derſelben Geſtalt erſcheinen.

So wie wir in Anſehung der Malerei mehrere Schulen kennen, ſo kennen wir auch deren mehrere in Rückſicht der Bildnerkunſt, der Architectur, der Muſik, und der ſchönen Künſte überhaupt. Diejenigen, welche zum Beiſpiel in der Muſik ſich nach dem Style eines großen Meiſters gebildet haben, (denn die Muſik, hat wie die redenden Künſte ihren Styl) dieſe ſind und können als Glieder der Schule jenes Meiſters betrachtet werden. Der unſterbliche Pergoleſe, iſt der Raphael

der italiäniſchen Muſik; ſein Styl verdient vorzüglich nachgeahmt zu werden, und er iſt auch in der That von den meiſten Tonkünſtlern dieſer Nation nachgeahmt worden: nur izt fängt man vielleicht in Italien an, ſich ein wenig von dem wahren, edlen und natürlichen Tone zu entfernen, den dieſer große Mann gegeben hat. Kunſt und Geiſt zeigt ſich izt in der italiäniſchen Muſik zuweilen ein wenig zu ſehr, ob man ſonſt gleich in ihr immer noch ſehr viele wahre und große Schönheiten findet.

Die Franzoſen haben in der Muſik bis izt nur zwo Schulen gehabt, weil bis izt unter ihnen in Anſehung dieſer Kunſt nur zwei verſchiedene Styls exiſtirt haben, nämlich der des Lulli, und der des berühmten Rameau. Man kennt die Revolution, die die Muſik des Letztern in Frankreich veranlaßt hat, eine Revolution, die vielleicht wieder nur die Vorbereitung zu einer neuen geweſen iſt; denn die Wirkungen können nicht geläugnet werden, die die italiäniſche Muſik auf die Franzoſen zu haben anfängt. Lulli gab zu ſeiner Zeit auch zu einer Revolution Gelegenheit, er paßte der franzöſiſchen Sprache die Muſik an, welche bis izt nur Italien gehabt hatte; man ſtritt gegen ihn, aber man endigte damit, daß man Vergnügen an ſeinen Arbeiten fand, und daß man ſchwieg. Dieſer große Mann war übrigens zu aufgeklärt, als daß er nicht hätte fühlen ſollen, daß zu ſeiner Zeit die Tonkunſt ſich noch in ihrer Kindheit befand: ſterbend legte er das Bekenntniß ab, daß er noch weit über das, was er erreicht habe, hinausſehe: ſicher eine große Lehre für ſeine übertriebenen und enthuſiaſtiſchen Bewunderer.

Artikel des Herrn Dalembert aus der alten Encyclopädie.

Schule. In der Sprache des gemeinen Lebens bezeichnet dieſe Benennung einen Ort, wo man über Etwas Unterricht ertheilt; ſo ſagt man eine Leſeſchule, eine Schreibeſchule, eine Fechtſchule, eine Reitſchule, auch ein Kind in die Schule ſchicken.

In der Sprache der Kunſt hingegen hat dieſes Wort etwas Emphatiſches, das mit der Vorſtellung von Celebrität verknüpft

knüpft iſt. Wenn daher ein mittelmäßiger oder auch ein ſehr geſchickter aber doch weniger bekannter Maler auch mehreren angehenden Künſtlern Unterricht ertheilt, ſo wird man ſich doch des Wortes, Schule, nicht bedienen, weder um ſeine Lehrlinge collective zu bezeichnen, noch auch um die Werkſtätte anzudeuten, in der er ihnen Unterricht giebt.

Aber auch das Talent und die Celebrität eines Meiſters iſt nicht hinreichend, um der Folge ſeiner Lehrlinge auf immer den Namen, Schule, zu geben; es müſſen auch, wenn dieſes wirklich geſchehen ſoll, mehrere ſeiner Zöglinge ſelbſt große Meiſter werden, und das, was man Celebrität nennt, erlangen. Wenn man daher auch bei den Lebzeiten eines großen und berühmten Artiſten das Wort, Schule in Anſehung ſeiner Zöglinge anwendet, ſo wird doch, ohne jene Bedingung, die Nachwelt dieſem Meiſter und der Folge ſeiner Lehrlinge dieſes in der Sprache der Kunſt ſo viel ſagende Wort nicht erhalten. Man ſagt die Schule des Raphael, und man ſagt dieſes, weil Julius Romano, weil Polydorus de Caravaggio und andere mehr, welche ſeine Schüler geweſen ſind, ſich ſelbſt einen großen Namen verſchafft haben. Man ſagt die Schule der Caracci's, aus welcher ein Domeniquino, ein Guido, ein Alban kam. Man ſagt die Schule des Vouet, in der wir einen le Sueur, einen le Brun glänzen ſehen, und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß aus einem gleichen Grunde die Nachwelt auch eine Schule des Vien kennen werde.

Bedient man ſich aber des Wortes, Schule, um collective diejenigen Artiſten anzudeuten, welche von einem und demſelben Meiſter Unterricht erhalten, und die Regeln und Grundſätze dieſes angenommen haben; ſo bedient man ſich deſſelben auch, um alle diejenigen Künſtler zu bezeichnen, welche in einer und derſelben Gegend, in einem und demſelben Lande gelebt haben. Und ſo ſehen wir alle Maler Europens durch die Benennungen florentiniſche Schule, römiſche Schule, venetianiſche Schule, lombardiſche Schule, franzöſiſche Schule, deutſche Schule, flandriſche Schule, holländiſche oder niederländiſche Schule, klaſſificirt.

Wir wollen das Charakteriſtiſche, durch das ſich eine jede dieſer verſchiedenen Schulen auszeichnet, angeben, und unſerm Leſer zwar nicht alle berühmte Künſtler, welche ſich in dieſen Schulen bildeten, ſondern hauptſächlich nur diejenigen Meiſter kennen lernen, die ihnen jenes Charakteriſtiſche gaben, und die wir alſo als die Begründer derſelben betrachten müſſen. Uebrigens iſt ihm auch ſchon eine ſehr beträchtliche Anzahl von Artiſten in den Artikeln Gravörs, Maler und Bildner namhaft gemacht worden.

Florentiniſche Schule. Dieſe Schule zeichnet ſich hauptſächlich durch etwas Stolzes, durch etwas Gedrehetes nicht ſelten Unnatürliches in den Bewegungen der Figuren, durch eine gewiſſe finſtere Strenge, durch einen vielleicht alles Graziöſe ausſchließenden Ausdruck der Kraft, und durch eine große in gewiſſer Rückſicht faſt gigantiſche Zeichnung aus. Dieſer Zeichnung kann man nicht ohne Grund eine gewiſſe Uebertreibung vorwerfen; aber man kann auch im Gegentheil nicht läugnen, daß eben dieſes Uebertriebene in uns die Idee von einem gewiſſen majeſtätiſchen Ideal erzeuge, das uns über die ſchwächliche und hinfällige Menſchennatur erhebt. Die florentiniſchen Artiſten ſcheinen nie die Abſicht gehabt zu haben, zu gefallen und auf den Geſichtsſinn angenehm zu wirken, wohl aber eine hohe Bewunderung zu erregen.

Bei den Liebhabern der ſchönen Künſte ſteht dieſe Schule, weil ſie gleichſam die Mutter aller übrigen Schulen Italiens iſt, in ſehr großem Anſehen.

Die Künſte, die ſeit der Regierung des Nero immer mehr und mehr ausgeartet waren, ſanken endlich mit dem Koloß des römiſchen Staats, und gingen durch die barbariſchen Völker, die dieſen zerrütteten, ganz unter. Wenn hier Griechenland noch ein trauriges Aſyl für ſie blieb, ſo hatten ſie es mehr dem Mitleid, als dem Geſchmacke der Beherrſcher und der Bewohner des abendländiſchen Reichs zu verdanken; man ließ ſie hier zwar in keiner gänzlichen Unthätigkeit, aber man nahm ſich ihrer doch auf keine würdige Art an; ſie verſchafften

ten denen, die es nicht für unwürdig hielten, ſich mit ihnen zu beſchäftigen, weder einen nothdürftigen Unterhalt noch auch einen gewiſſen Beifall, und alles, was man von ihnen erwartete, und was auch wirklich nur einzig und allein ihr Vorwurf zu ſeyn ſchien, war, Gegenſtände der religiöſen Verehrung, ohne alle Schönheit, ohne alle Kunſt, ohne alles Studium, ohne alle Kenntniß der Natur darzuſtellen. Dieſe Gemälde, oder wie man ſich damals noch auszudrücken pflegte. dieſe Bilder, in denen die Farben ſehr dick und grob aufgetragen, man kann ſagen aufgeſchmiert waren, erhielten blos nur noch durch das Gold und die Edelſteine einigen Werth, die ſie ſchmückten oder vielmehr bedeckten.

Italien, das auf ſeine Artiſten dereinſt ſtolz zu werden beſtimmt war, fand ſich izt genöthiget, aus dieſen Gegenden, wo die Künſte ſich ſo unvollkommen zeigten, und wo ſie ſo wenig geſchätzt wurden, Künſtler kommen zu laſſen. Seit dem Jahre 1240 hatte der Rath in Florenz angefangen von Griechenland dergleichen Handwerksleute in der Malerei nach Florenz zu berufen, deren ganze Geſchicklichkeit darin beſtand, daß ſie grobe und plumpe Umriſſe machten, und das Gezeichnete, wie wir ſchon bemerkt haben, mehr mit Farben beſchmierten, als malten. Eben ſo unvollkommen waren auch ihre moſaiſchen Arbeiten, indeſſen fanden ſie in Italien Bewunderer, die noch weit unwiſſender als ſie ſelbſt waren.

In dieſem Zuſtande der Kindheit oder des gänzlichen Sinkens befand ſich die Malerei, als im Jahr 1240 zu Florenz ein Cimabue geboren wurde. Schon in der erſten Periode ſeines Lebens gab er Proben eines lebhaften Geiſtes, und ſeine Eltern, welche von Stande waren, beſtimmten ihn daher für die Wiſſenſchaften, die ſich in einem eben ſo traurigen Zuſtande wie die Künſte befanden. Aber Cimabue füllte alle ſeine Hefte mit Entwürfen an, und entzog ſich oft ſeinen wiſſenſchaftlichen Beſchäftigungen, um einige jener griechiſchen Werkleute arbeiten zu ſehen, welche damals an einer Capelle der neuen heiligen Maria malten.

Endlich

Endlich wurde Cimabue wirklich ein Schüler dieſer ungebildeten Meiſter, allein bald übertraf er ſie, und bald begann durch ihn in Florenz die Morgenröthe der wiederauflebenden Künſte zu ſchimmern. Dieſer Schimmer war freilich nur noch ſehr ſchwach, aber er war für dieſe Zeiten, wo alles noch in die Nacht einer tiefen Unwiſſenheit gehüllt war, eine ſehr bedeutende Erſcheinung. Sicher würde bei uns jeder mittelmäßige Künſtler erröthen, wenn er Werke lieferte, wie ein Cimabue für ſein Zeitalter hervorrief: aber vier Jahrhunderte haben die Nachfolger dieſes Artiſten aufgeklärt, der ohne Zweifel ſehr viel Genie beſaß, weil er einer neuen Schöpfung fähig war. Wenn er ſich daher auch nur durch unvollkommene Werke Ruhm erwarb, ſo verdiente er dieſen dennoch vollkommen, und ſeine Gemälde mußten, ohngeachtet ihrer Mängel, dennoch wahre Wunder ſeyn. Da er eine Mutter Gottes für die neue heilige Maria beendigt hatte, zog das Volk in die Werkſtätte des Artiſten, nahm mit der größten Achtung das Gemälde in Empfang und trug es unter Trompetenſchall nach der Kirche, wo es aufgeſtellt werden ſollte. Dieſes iſt der ehrende Beifall, durch den man die werdenden Künſte zu ehren ſuchen muß, der Beifall, der ihres zarten Keimes wohlthätig pflegt, der ihre fernere Bildung begünſtigt, und ſie endlich ihrer Reife wirklich näher bringt. Gleichgültigkeit erſtickt und tödtet das Talent in ſeinem Keime, und wenn Cimabue keine Bewunderer gefunden hätte, ſo würde Florenz vielleicht nie einen Michael Angelo gehabt haben.

Cimabue ſtarb im erſten Jahre des vierzehnten Jahrhunderts: er trieb die Fresko- und Waſſermalerei. Taffi, ſein Zeitgenoſſe, nicht aber Nebenbuhler ſeines Ruhms, beſchäftigte ſich hauptſächlich mit der Moſaik, die er von einigen Griechen, welche in Venedig arbeiteten, gelernt hatte. Giotto, ein junger Landmann, den Cimabue bei den Schafen, welche er hütete, einen Stein bezeichnen ſahe, wurde der Schüler dieſes bewunderten Artiſten; durch ihn machte die Kunſt größere Fortſchritte. Er wurde von dem Pabſt Bonifacius dem achten nach Rom berufen, wo er die Moſaik, die ſich an dem Portal

der Peterskirche ſich befindet, verfertigte: ſie ſtellet Chriſtum auf dem Meere wandeln vor, und iſt unter dem Namen, la nave del Giotto bekannt. Die Zahl der Maler wurde nun in kurzer Zeit zu Florenz ſo beträchtlich, daß ſie um das Jahr 1350 eine Brüderſchaft unter dem Schutze des heiligen Lukas errichteten.

Um dieſe Zeit ſtand Paul Uccello auf, der zuerſt die Perſpective mit Genauigkeit beobachtete. Gegen den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts lebte Maſſolino, der den Figuren ſchon mehr Größe, den Bekleidungen mehr Schönheit und den Geſichtern ſchon eine Art von Leben und von Ausdruck gab. Ihn übertraf ſein Schüler Maſſaccio, der in ſeinen Werken zuerſt das Kraftvolle, Bewegliche und Hervorragende ſehr gut darſtellte, in den Stellungen ſchon eine gewiſſe Lichtigkeit und Anmuth zeigte, und die Verkürzungen beſſer, als ſeine Vorgänger ausdrückte. Denn immer ließen die Maler ihre Figuren noch auf den Zehen ruhen, weil ſie noch nicht einen Fuß verkürzt zu zeichnen verſtanden.

Bis izt trieben die florentiniſchen Maler nur die Moſaik, die Freſko- und Waſſermalerei. Die Werke der beiden erſten Gattungen konnten nur da, wo ſie gearbeitet waren, einen Beweis von der Geſchicklichkeit ihrer Schöpfer abgeben; die Werke der letztern ermangelten wiederum jenes Lächelnden und Glänzenden, jenes Friſchen und Lebhaften, waren bei feuchter Witterung der Verderbniß ausgeſetzt, und konnten, wenn ſie verdorben waren, nicht wieder hergeſtellt werden. Aber nun fieng ein Florentiner an, auch in Oel zu malen, und dieſer war Andreas Caſtagna. Wir werden, wenn wir von der flandriſchen Schule ſprechen werden, ſehen, daß dieſe Art Malerei gegen das Ende des funfzehenten Jahrhundertes von einem gewiſſen Johann von Eyk, der unter dem Namen Johann von Brügge mehr bekannt iſt, erfunden wurde. Ein ſicilianiſcher Maler, Antonius oder Antonello von Meſſina, hatte zu Neapel ein Gemälde von dieſem van Eyk geſehen, reißte nach Flandern, bewarb ſich um die Freundſchaft dieſes

Künſtlers und erhielt deſſen Gunſt wirklich in einem ſo hohen Grade, daß ihm dieſer ſein Geheimniß mittheilte. Dieſer Antonello eröfnete es ſeinem Schüler Dominiko wieder, der, um ſich zu bilden, aber leider zu ſeinem Unglücke nach Florenz kam. Andreas Caſtagna erhielt durch Gefälligkeiten und Liebkoſungen das Zutrauen des Dominiko, er theilte ſeine Wohnung mit ihm, und brachte es endlich dahin, daß Dominiko ihn die Kunſt in Oel zu malen lehrte. Sobald Caſtagna das Geheimniß wußte, ſobald fing er auch an, ſeinen Freund als einen gefährlichen Nebenbuhler zu betrachten, den er zu entfernen hätte, wenn er anders die Werke, die er gern allein zu arbeiten wünſchte, ſich auch wirklich allein wollte übertragen ſehen. Er lauerte ihm daher einſtmals in einer entlegenen Straße auf, und bohrte ihn nieder. Der unglückliche Dominiko, der ohngeachtet ſeiner tödtlichen Wunden noch ſprechen konnte, ließ ſich in die Wohnung ſeines Mörders, den er nicht erkannt hatte, bringen, wo er in den Armen dieſes Ungeheuers, das er noch für ſeinen Freund hielt, den Geiſt aufgab. Dieſe verruchte That bekannte noch Caſtagna, da er ſich auf dem Sterbebette befand.

Piſanello, ein Schüler des verabſcheuungswürdigen Caſtagna, war Maler, Bildner und Steinſchneider, und zeichnete ſich in einer jeden dieſer drei Gattungen der zeichnenden Künſte aus. Endlich erſchien Ghirlandaio, der anfänglich ein Goldarbeiter geweſen war, nachher aber Maler und Lehrer des großen Michael Angelo wurde, und Andreas Verocchio, der die Malerei und in der Folge die Bildnerkunſt trieb, und den Leonhard da Vinci zum Schüler hatte. Ghirlandaio zeigte in ſeinen Compoſitionen eine Einſicht, welche bis itzt ganz fremd geweſen war: Verocchio malte hart, aber er verrierth Kenntniß in ſeiner Zeichnung und wußte ſeinen weiblichen Köpfen Anmuth zu geben. Er erfand die Kunſt, die Geſichter verſtorbener oder lebender Perſonen in Gyps abzuformen, um den Portraits, die von dieſen gemacht werden ſollten, mehr Aehnlichkeit verſchaffen zu können.

Leonhard

Leonhard da Vinci wurde mit den größten Gaben der Natur im Jahre 1445 gebohren. Sein Geſicht und ſeine ganze Körperform war ſchön, und glänzend waren die Talente ſeines Geiſtes. In ihm vereinigte ſich die größte Behendigkeit der Glieder mit einem hohen Grade von körperlicher Kraft. Alle dieſe Gaben, alle dieſe Talente, mit welchen ihn die Natur ſo reichlich ausgeſtattet hatte, wurden nun von ihm noch weit mehr erhöht und veredelt. Ihr Univerſelles brachte in ihm eine gewiſſe Unruhe zuwege, die ihn verhinderte, ſich nur allein auf einige Gegenſtände zu fixiren, und ein gewiſſes inneres Gefühl ſchien ihm gleichſam anzukündigen, daß er fähig ſei alles zu umfaſſen. Er tanzte mit Anmuth, ſaß ſehr ſchön zu Pferde, zeichnete ſich in den Fechtübungen aus, ſpielte ſehr gut mehrere muſikaliſche Inſtrumente und beſaß für die damalige Zeit ziemlich ausgebreitete Kenntniſſe in der Naturgeſchichte, einer Wiſſenſchaft, die ſo wie alle andere noch in ihrem erſten Entſtehen war. Hätte er ſich nur mit den Wiſſenſchaften beſchäftiget, ſo würde er durch ſeine Talente und durch ſeine Gelehrſamkeit geglänzt haben. Crescembeni nimmt keinen Anſtand ihn mit zu denjenigen zu rechnen, die man als die Wiederherſteller der italiäniſchen Dichtkunſt betrachtet.

Da Vinci vernachläßigte keine einzige jener Künſte, welche mit der Zeichnung in Verbindung ſtehen. Er ſtudierte die Baukunſt, trieb die Sculptur, und machte endlich aus der Malerei ſeine Hauptbeſchäftigung. Seine Fortſchritte in dieſer Kunſt waren ſo ſchnell, daß Verrochio ſein Lehrer, da er ſich hier von ſeinem Schüler übertroffen ſahe, den Pinſel mit dem Meißel vertauſchte, und Bildner wurde. Dem Studium der Zeichnungskunſt ließ der junge da Vinci das Studium der mathematiſchen Wiſſenſchaften, des Perſpectives, der Optik vorausgehen. Ueberdieſes unterrichtete er ſich aber auch noch beſonders in der Anatomie und der Mechanik.

Er erhielt von dem Herzog Ludwig Sforza, genannt der Schwarze, einen Beruf nach Mailand, wo ihm die Aufſicht über eine Akademie der Malerei und Baukunſt, welche dieſer Fürſt errichtet hatte, übertragen wurde. Hier war es, wo er

ſich

ſich als großer Ingenieur zeigte, indem er durch einen Canal das Waſſer des Addafluſſes in die Stadt leitete, ein Unternehmen, deſſen Ausführung allen Sachkundigen ohnmöglich geſchienen hatte.

Mit Geiſt und Gefühl ſuchte da Vinci die Leidenſchaften der Seele in ſeinen Gemälden auszudrücken; und wenn er in der Folge in dieſem wichtigen Theile der Kunſt von einem Raphael übertroffen wurde, ſo hatte er zum wenigſten die Ehre, hierin ſeine Vorgänger zu übertreffen, oder vielmehr den Künſtlern einen Pfad zu zeigen, der ihnen bis itzt noch unbekannt geweſen war. Für ſein Zeitalter war er ein ſehr guter Coloriſt, und man kann ihn in Rückſicht der Farbengebung als den Erſten unter den alten florentiniſchen Malern betrachten, ob ſonſt gleich ſeine Fleiſchhaltung im Allgemeinen minder ſchön, und die Haupttinte ſeiner Gemälde violenfarbig iſt. Uebrigens hat kein Maler vor ihm den Figuren ſo viel Anmuth gegeben, als er.

Seine Zeichnung war rein, precis und nicht ohne Größe. Er erhob ſich nicht über die Natur, aber er ahmte ſie nicht ohne Wahl nach. War er nicht ganz frei von jenem weniger Natürlichen und Steifen, das bis itzt gleichſam noch einen charakteriſtiſchen Zug der Kunſt ausmachte, ſo kam es daher, daß man noch nicht jene Wellenlinie kannte, die bald gerade, bald zirkelförmig zu werden ſcheint, und doch weder eine gerade Linie noch auch eine Zirkellinie wird.

Mit dem größten Fleiße ſuchte da Vinci ſeine Werke zu beendigen; aber nie konnte er ihnen jenes Trockene und Froſtige benehmen, das bei ihm beſonders dadurch noch auffallender wurde, daß er immer diejenigen Contours, die dem Auge gewiſſermaßen hätten verſchwinden ſollen, zu ſtark angab. Indeſſen kann man ihm dieſes Froſtige und Trockene eigentlich nur dann vorwerfen, wenn man ihn mit den guten Malern vergleicht, welche auf ihn gefolgt ſind: denn wirklich hat ſein Pinſel gegen den der übrigen Artiſten ſeiner Zeit ſehr viel Weiches und Sanftes. Seine Gemälde haben übrigens noch eine ſehr ſchätzbare Eigenſchaft, eine Eigenſchaft, die nicht ſelten

in guten Stücken vermißt wird, und dieſe iſt, daß ſich in ihnen die Figuren ſehr rein zeigen, wenn man ſie aus der Ferne betrachtet.

Man erzählt, daß er auf einer Reiſe von Florenz nach Rom, wohin er den Herzog Julius von Medices begleitete, um ſeinen Reiſegefährten zu beluſtigen, kleine Figuren verfertiget habe, welche ſich in die Luft erhoben hätten und dann wieder auf die Erde zurückgekommen wären. Sollte dieſes Spiel des da Vinci nicht vielleicht Aehnlichkeit mit der Erfindung der aeroſtatiſchen Maſchinen haben?

Da Vinci hatte übrigens zu viele Verdienſte und war zu groß, als daß er nicht auch ein Gegenſtand der Mißgunſt und des Neides hätte werden ſollen. Sein Aufenthalt zu Florenz und Rom wurde ihm durch die Verfolgungen des Michael Angelo ſehr verbittert, der ſich die Miene, als verachte er ihn, zu geben ſuchte, und ihn den beleidigenden Scherzen ſeiner Schüler ausſetzte. Michael Angelo war ohne Zweifel in Hinſicht ſeiner großen und kühnen Gedanken und ſeiner tiefen Kenntniſſe in der Zeichnung weit über da Vinci erhaben; aber er mußte dagegen wieder dieſem in den gefälligen Theilen der Kunſt weichen.

Um dieſen Unannehmlichkeiten, die er in ſeinem Vaterlande erdulden mußte, zu entgehen, folgte er faſt als ein ſiebenzigjähriger Greis dem Rufe Franz des Erſten, und gieng nach Frankreich, wo er nicht lange mehr lebte. Er ſtarb 1520 in ſeinem fünf und ſiebenzigſten Lebensjahre in den Armen ſeines wohlthätigen Monarchen.

Wir wollen itzt das Urtheil, das Rubens über Leonhard da Vinci gefällt hat, mittheilen; denn die Urtheile großer Artiſten ſind in der That als heilſame und weiſe Lehren zu betrachten, weil das, was von ihnen gebilligt wird, ſich immer ſehr belohnend zu zeigen pflegt, wenn man es befolgt. Wir ſprechen übrigens hier nach dem Des-Piles, der das lateiniſche Manuſcript des Rubens beſaß, das wir aber nicht kennen, und das auch ſehr wahrſcheinlich nicht mehr exiſtirt.

„Leon-

„Leonhard da Vinci, ſagt der groſse Meiſter der flandriſchen Schule, „prüfte vorerſt alles nach den Regeln einer ge„nauen Theorie, und machte dann von dieſer die Anwendung „auf das Natürliche und Wirkliche, das der Gegenſtand ſeiner „künſtleriſchen Darſtellung werden ſollte. Er beobachtete das „Anſtändige und floh das Gekünſtelte. Er wuſste jedem Ge„genſtande den ſchicklichſten und weſentlichſten Charakter zu ge„ben, und in das Majeſtätiſche ſelbſt etwas Göttliches zu le„gen. Er ſuchte, was den Ausdruck betraf, die Einbildungs„kraft eher zu beflügeln und ſie durch etwas Weſentliches zu „erhöhen, als mit Kleinigkeiten anzufüllen, und war hier be„dacht, weder verſchwenderiſch, noch auch karg zu ſeyn. Er „war endlich ſo ſehr bemüht, jede Verwirrung in Anſehung „der Gegenſtände zu vermeiden, daſs er dem Betrachter in ſei„nen Gemälden eher noch etwas zu wünſchen übrig lieſs, als „daſs er das Auge durch eine ängſtliche Genauigkeit zu ſätti„gen ſuchte. Was aber dieſen Künſtler am meiſten auszeich„net, iſt, wie wir ſchon bemerkt haben, daſs er den Dingen „immer den ihnen zukommenden Charakter gab, durch den ſich „dann das eine von dem andern ſo vortreflich unterſchied.

„Er hatte auch nicht unterlaſſen, ſich durch verſchiedene „Schriften zu unterrichten, und ſich ſelbſt die in denſelben be„findlichen Gemeinplätze herauszuziehen und zu ſammeln. Er „lieſs ſich nichts von dem entgehen, was ſeinem Süjet in An„ſehung des Ausdrucks günſtig ſeyn konnte; und er wuſste „durch das Feuer ſeiner Phantaſie wie durch das Richtige ſei„ner Urtheilskraft das Göttliche durch das Menſchliche zu er„heben, und ſich in dieſem bis zu dem Heldencharakter aufzu„ſchwingen.

„Das Wichtigſte und Vorzüglichſte, was wir von ihm „kennen, iſt das berühmte Abendmal, das er zu Mailand ge„malt hat. Die Jünger nehmen hier die ihnen zukommenden „Plätze ein, und Jesus den erſten in der Mitte der Jünger, „von denen ihm aber keiner zu ſehr genähert iſt. Die Stel„lung des Heilandes iſt nachdrucksvoll, und ſeine Aerme be„finden ſich in einer freien herabgeſenkten und Gröſse ausdrü-

Staats-
Bibliothek
Bamberg

„ckenden Lage, während daß die Jünger, geängstiget von ei„ner gewiſſen Unruhe, die übrigens nichts Unedles und Unan„ſtändiges ſehen läßt, ſich gleichſam hin und her zu bewegen „ſcheinen. Mit einem Worte, dieſer Artiſt hat durch ſein tie„fes Denken der Vollkommenheit ſich ſo ſehr genähert, daß es „gleichſam ohnmöglich ſcheint, ſich hierüber auf eine ihm wür„dige Art auszudrücken, und noch mehr ihn nachzuahmen.“

Man kennt von da Vinci eine Abhandlung über die Malerei, die in italiäniſcher Sprache gedruckt, aber auch in die franzöſiſche überſetzt und mit Zeichnungen von Pouſſin bereichert iſt. Er hat noch mehrere Schriften hinterlaſſen, die lang für verloren gehalten wurden, ſich aber, wie Villoiſon verſichert, in der ambroſianiſchen Bibliothek befinden ſollen.

Michael Angelo Buonaroti, der Glanz der florentiniſchen Schule, wurde im Jahr 1474 in einem nicht weit von Arezzo gelegenen Schloſſe gebohren. Seine Familie war von hohen Adel, aber wenig begütert. Sein Vater, Ludwig Buonaroti Simoni, ſtammte von dem alten und berühmten Hauſe der Grafen von Canoſſa ab. Sicher hätten die Eltern des Michael Angelo geglaubt, ihren hohen Adel herabzuwürdigen, wenn ſie ihren Sohn für die ſchönen Künſte beſtimmten, und gerade war es die Beſchäftigung des jungen Angelo mit dieſen Künſten, die in der Folge ihrem Namen den größten und ſchönſten Glanz ertheilte, den er erhalten konnte.

Seine Neigung, die alle Vorurtheile und Einwendungen der Eltern entkräftete, ließ ihn oft einen Theil jener Stunden mit Zeichnen zubringen, die man ihm zu wiſſenſchaftlichen Beſchäftigungen vorſchrieb: indeſſen machte er vermöge der hohen Anlagen, die er von der Natur erhalten hatte, in den Wiſſenſchaften wie in den Künſten gleichgroße Fortſchritte. Italien, das ſo ſtolz darauf iſt, ihn unter ſeine Artiſten rechnen zu können, rechnet ihn auch unter ſeine guten Dichter; die größtentheils mit eigner Hand geſchriebene Sammlung ſeiner Gedichte wird ſehr ſorgfältig mit unter den Manuſcripten der vatikaniſchen Bibliothek aufbewahrt, und iſt zu wiederholtenmalen abgedruckt worden. Die letztere und beſſere Ausgabe

iſt

iſt die, welche in Florenz im Jahre 1716 mit einer Zueignungsſchrift an den Senator Philipp Buonaroti, einen Nachkommen der Familie des Verfaſſers, erſchienen iſt. Seine Poeſien haben in Anſehung der Sujets, der Ideen und des Styls einige Aehnlichkeit mit den ſchönen Verſen eines Petrarcha. Sie ſind ganz der Ausdruck einer edlen und reinen Liebe.

Der Vater des jungen Michael Angelo ſah ſich endlich genöthiget, dem unwiderſtehlichen Triebe der Natur nachzugeben, und ſeinen vierzehnjährigen Sohn dem Unterrichte des Ghirlandaio anzuvertrauen, deſſen Ruhm ſich über ganz Italien verbreitete. Der junge Artiſt erlangte mit einer erſtaunenswürdigen Schnelligkeit, was uns ihn in Hinſicht des Stolzen in der Ausführung als einen der bedeutendeſten Bildner, in Hinſicht der tiefen Kenntniß der Zeichnung als einen eben ſo wichtigen Maler, und in Anſehung des Kühnen in der Conſtruction als den größten Baumeiſter bewundern läßt. Und hätte ſich Michael Angelo auch nie als Maler und Bildner gezeigt, ſo würde er ſchon durch den Petersdom und den Pallaſt Farneſe als Architect, durch die Brücke Rialto in Venedig als bürgerlicher Ingenieur, und durch die Befeſtigungen von Florenz als Kriegsbaukundiger unſterblich geworden ſeyn.

Hier bedenke man, daß dieſer Artiſt bald Maler, bald Goldarbeiter, bald Architect, bald Bildner, bald Gießer, bald Ingenieur war, und ſchon in demjenigen Alter unter die groſſen Meiſter gezählt werden konnte, wo ein Anderer nur noch als ein unbedeutender Lehrling erſcheint, wenn er auch gleich nur ein einziges Talent zu bilden bemüht iſt.

Michael Angelo drückte allen Werken, die ſeine ſchaffende Hand hervorbrachte, den Stempel des Charakters auf, der ihn auszeichnete. Er war ſtolz, heftig und unbiegſam, und er wagte es ſelbſt mehr als einmal, ſich dem gefürchteten Julius dem Zweiten zu widerſetzen, vor dem ſonſt alles zitterte, und dem ſonſt alles nachgeben mußte.

Mit der größten Sorgfalt machte Michael Angelo die Studien zu ſeinen Werken, die er aber dann mit einer erſtaunenswürdigen und faſt unglaublichen Geſchwindigkeit ausführte.

führte. Man ſagt, daß er an der großen bronzenen Bildſäule Julius des Zweiten, nur ſechzehen Monate gearbeitet habe, eine Statüe, die man übrigens zu einem Artillerieſtück umgeſchaffen hat, und von der nur noch allein der Kopf erhalten iſt. Zu dem Ausmalen des Gewölbes der Sixtuscapelle brauchte er nur zwanzig Monate, und hier muß man noch erwägen, daß er ganz allein arbeitete, und daß er nicht einmal einen Gehülfen hatte, der ihm die Farben rieb. Wenn er acht Jahre über einem einzigen Gemälde derſelben Capelle, nämlich über ſeinem Weltgerichte zubrachte, ſo kam es daher, daß er damals noch an mehreren Gemälden zugleich arbeitete. Den Marmor ſpaltete er mit einer Kühnheit, über die er ſich nicht ſelten zu beklagen hatte; mehrere Bildſäulen hat er unvollendet gelaſſen, welche er nicht anders als nur durch Anſetzung neuer Marmorſtücke hätte vollenden können, indem von ihm, in dem Feuer der bildneriſchen Schöpfung, an gewiſſen Theilen zu viel hinweggenommen worden war.

Er war weit fähiger, die heftigen und ſtürmiſchen Leidenſchaften, als die ſanften Regungen der Seele zu empfinden. Er ſpähte in der Natur dem, was menſchliche Stärke ankündiget, weit mehr als dem nach, was menſchliche Schönheit ſehen läßt. Er wollte ſich in ſeinen Werken nur allein groß und ſchrecklich zeigen, und er vernachläßigte daher das Anmuthige und Graziöſe gänzlich. In den für den Künſtler wichtigen Theilen der Anatomie beſaß er die gründlichſten Kenntniſſe, und er hat auch in der That beſſer als irgend ein anderer Artiſt die durch die Verbindungen der Knochen gebildeten Gelenke und die Wirkungen und Inſertionen der Muskeln ausgedrückt: aber er ſcheint zu begierig geweſen zu ſeyn dieſe Kenntniſſe zu zeigen, und ganz vergeſſen zu haben, daß die den Körper umgebende Haut die Form der Muskeln mildert, und daß dieſe in dem Kinde, in dem Weibe, in dem Jünglinge weit weniger ſichtbar, als in dem ausgebildeten Kraft und Stärke ankündigenden Körper des Mannes ſind. Ihm kann daher, ohngeachtet ſeines, von mehreren Critikern für Pedanterei erklärten Beſtrebens, allenthalben als der unterrichtete und weiſe

Künſt-

Künſtler zu erſcheinen, dennoch der Vorwurf gemacht werden,
nicht ſo weiſe wie die Künſtler des alten Griechenlands geweſen
zu ſeyn, die das Gezwungene und Gekünſtelte allenthalben flo-
hen. Nicht einmal ſeine weiblichen Figuren ſcheinen zur an-
genehmen Beluſtigung des Geſichtsſinnes, wohl aber zu Käm-
pfen mit den ſtärkſten Athleten geſchaffen zu ſeyn. Das Stre-
ben nach Größe ließ ihn immer in den Fehler der Plumpheit
und der Ueberladung der Umriſſe der Natur verfallen. „In
„ſeinen Figuren, ſagt Mengs, löſen ſich die mit einander ver-
„bundenen Muskeln ſo wenig, daß es ſcheint, als wenn ſie
„nur für diejenige Stellung gemacht wären, in der er ſie dar-
„geſtellt hat. Bei ihm beſitzt das Fleiſch zu viel Rundung,
„und die Muskelmaſſen ſind einander an Größe und Kraft zu
„ſehr gleich; nie nimmt man an ſeinen Figuren Muskeln in
„dem Zuſtande der Ruhe wahr, und ob er ſie gleich der Lage
„nach mit ſo vieler Richtigkeit anzugeben wußte, ſo wußte er
„doch nicht in ſie den Charakter zu legen, der ihnen eigentlich
„zukommt.

„Er beſaß, ſagt ein andrer Artiſt, Reynolds, nicht ſo
„viel ſchöne Parthieen, als Raphael; aber immer trugen die,
„die er ſich zu eigen gemacht hatte, den Stempel des Erhabe-
„nen. Sein Auge ſahe in der Malerei nicht viel mehr, als
„was der Meißel in der bildneriſchen Schöpfung erreichen kann,
„und er ſchränkte ſich in ſeinen Gemälden bloß auf die Correct-
„heit der Formen und den Ausdruck der Leidenſchaften ein."
Dieſes iſt genug, um uns zu ſagen, daß Michael Angelo die
Farbengebung vernachläßigte, oder vielmehr, daß er keine Idee
von dieſem Theile der Kunſt hatte, der zu Venedig durch den
Pinſel des weit jüngeren Titian der Vollkommenheit ſo ſehr ge-
nähert wurde. Wenig ſchien er gerührt zu werden, da man
ihm in ſeinem Alter ein Gemälde dieſes großen Coloriſten zeig-
te, und er meinte, daß dieſer Meiſter durch eine richtige Zeich-
nung, durch correcte Formen das Schöne und Täuſchende des
Colorits hätte unterſtützen ſollen. Die Oelmalerei iſt ohne
Zweifel vorzüglich geſchickt, das Zauberiſche der Farben in
ſeiner höchſten Macht dem Auge erſcheinen zu laſſen, aber er
ſchätzte

ſchätzte dieſe Gattung der Malerei wenig: er ſagte, daß ſie eine Beſchäftigung für Weiber und Kinder wäre.

Aus einem ſeiner Briefe ſieht man, daß er ſich alle Figuren, die er zu malen gedachte, aus Erde oder Wachs zu formen pflegte. Dieſem Verfahren verdankte er die Kunſt, das Verkürzte ſo ſchön auszudrücken. Uebrigens war dieſe Methode allen großen Malern derſelben Zeit gemein, und vielleicht hat man Unrecht gethan, daß man von ihr abgegangen iſt. Es ſcheint, als könne man die Formen hier, wo man ſie ſich mit allen ihren verſchiedenen Hervorragungen und Seiten darzuſtellen ſucht, weit ſtrenger, als auf jener Fläche prüfen, wo man ſie vermittelſt der Feder oder des Pinſels nachahmt. Feder und Pinſel können bei fertiger Hand und einem ſchönen Helldunkel das Auge des Betrachtenden blenden, und ihm die Unwiſſenheit oder auch die Nachläßigkeit, der ſich der Nachahmer ſchuldig machte, gänzlich verbergen. Ein ſehr mittelmäſſiger Bildner würde ſchon nicht die Fehler wider die Wahrheit und die Verhältniſſe der Formen begehen dürfen, die man in den Werken mehrerer geſchickter Maler bemerken kann.

Weder Farbe, noch Harmonie, weder eine zauberiſche Compoſition, noch auch ſchöne, kunſtvolle Draperieen, weder Kenntniß des Helldunkels, noch auch Beobachtung des Schicklichen muß man in den Malereien des Michael Angelo ſuchen. Wie groß mußte daher dieſer Artiſt nicht in dem einzigen Theile der Kunſt ſeyn, den er umfaßte, wenn er, ohngeachtet ſeiner Unbekanntſchaft mit ſo vielen und gerade ſo beliebten Theilen derſelben, ſich dennoch unſterblich gemacht hat?

Wenn indeſſen dieſer Künſtler auch im Allgemeinen der Gegenſtand einer tiefen Bewunderung iſt, und die Figuren ſeines Weltgerichts von den in Rom ſich befindenden jungen Künſtlern vorzüglich ſtudirt werden, ſo haben dennoch ſtrenge Richter ihm nicht gemangelt. Man hat ihm vorgeworfen, daß er plumpe Laſtträger und dicke Küchenmägde gemalt, daß er weder das Anſtändige, noch das Uebliche beobachtet, daß er die

heilige

heilige Stätte durch ein Heer von Nacktheiten entweiht, daß er bei einem Gegenſtande, wo die ganze Natur nur Verwirrung und Zerſtörung zeigen kann, ſich eine ſymmetriſche Anordnung erlaubt, daß er in einem Sujet der Chriſtusreligion den Charon und ſeinen Kahn dargeſtellt, mehr den Dante, als die Lehre der Kirche ſtudirt, und ſich ganz ſeiner bizarren Einbildungskraft überlaſſen habe, wo er ſich nur allein jenem religiöſen Schauer hätte überlaſſen ſollen, der ihn doch nothwendig bei einem ſolchen Sujet habe erſchüttern müſſen.

Aber vielleicht darf man nicht einmal von Michael Angelo jene angeführten Theile der Kunſt fordern: zu ſeiner Zeit kannte man die Farbe und das Helldunkel nur noch unvollkommen, und ſelbſt die Compoſition wurde eigentlich nur erſt nach ihm von dem Genie eines Raphael geſchaffen und gebildet. Das Symmetriſche in der Anordnung war ein Fehler ſeiner Vorgänger, der aber gefiel, und nicht immer vermag ſelbſt der Talentvolle, der Menſch von Genie ſich in Allem über ſein Zeitalter zu erheben, ja es giebt ſelbſt Fälle, wo es für dieſen gröſſer iſt, ſich nicht in jeder Rückſicht über andere emporzuſchwingen. Was das Schickliche betrift, ſo macht dieſes keinen weſentlichen Theil der Kunſt aus, und die Beobachtung deſſelben iſt nicht an das Talent gebunden; der ſchlechteſte Maler kann es beobachten, ohne weiter durch die Beobachtung deſſelben ein beſonderes Verdienſt zu erhalten, und der größte Künſtler kann es vernachläßigen, ohne deswegen als Künſtler ein Verdienſt weniger zu haben. Der Artiſt iſt zu loben, der nach Maßgabe der Sujets, die er bearbeitet, Geſchichtskundiger, Alterthumskenner, Gottesgelehrter und Weltweiſer zugleich iſt: aber immer muß man ihn hier als Artiſt loben, ſelbſt auch, wenn er bloß als Artiſt erſcheint. Der Zweck des Michael Angelo, ſo wie auch der der alten griechiſchen Artiſten, war, Kenntniß in Anſehung des Nackten zu zeigen, und dieſe Abſicht machte ihm die Beobachtung eines andern Anſtändigen, als vielleicht ſein Sujet heiſchte, zur Pflicht: jenes hatte er nur allein vor Augen, und er konnte alſo ſein Sujet nicht wie ſeine Richter betrachten, weil er es aus einem Geſichtspunkte anſa-

he,

he, der von dem Geſichtspunkte jener verſchieden war. Wenn er den Charon bei einem chriſtlichen Gegenſtande anbrachte, ſo erlaubte er ſich bloß, was ſich ſchon mehrere Dichter in Anſehung der Mythologie und der Wahrheiten der Chriſtusreligion in ihren Werken erlaubt hatten. Wir wollen alſo auch dem Maler das verzeihen, was man einem Dante und einem Sannazar verziehen hat. Weit weniger würde man am Michael Angelo die Vernachläßigung der Anmuth und ihrer Schönheiten entſchuldigen können, wenn bei ihm das Große und Erhabene, das ſeinen Charakter ausmachte, und das er in alle ſeine Werke legte, nicht die Fähigkeit, dieſe darzuſtellen und auszudrücken, ohnmöglich gemacht hätte. Seine Figuren beſitzen nur diejenigen Schönheiten, welche ſich mit einer hohen Körperkraft vertragen, aber ſie ermangeln aller jener Reize, welche mit Anmuth zuſammenſtimmen; ſie ſind der ſchrecklichſten und furchtbarſten Handlungen fähig, aber ſie zeigen ein gänzliches Unvermögen für das, was eine angenehme und gefällige Beweglichkeit vorausſetzt.

Michael Angelo liebte die Einſamkeit. Er ſagte, die Malerei ſei eiferſüchtig, und verlange, daß ihre Lieblinge ſich unabläßig mit ihr beſchäftigten.

Niemals, ſagt Reynolds, dachte er in ſeinen Werken auf die Darſtellung irgend eines außerweſentlichen Schönen, und es ſcheint, als wenn ihm auch das Erhabene ſeines Geiſtes das Recht gegeben habe, das minder Wichtige in der Kunſt zu verachten. Alle ſeine Ideen waren groß, waren erhaben; ſeine Figuren ſcheinen einer höheren Gattung von Menſchen zuzugehören: ſie beſitzen nicht die Reize der ſchwächlichen und hinfälligen Menſchennatur, ſondern ſtellen unter menſchlicher Form ſtolzere und weniger ſterbliche Weſen dar. Gleich den Flammen einer lodernden Gluth ſcheinen aus ſeinem unerſchöpflichen Genie alle Ideen hervorgekommen zu ſeyn.

Aber

Aber freilich muß man auch zugeben, daß ſein Großes und Stolzes oft wenig natürlich iſt; ſeine Stellungen ſind nicht immer gut gewählt; ſeine Gewänder löſen ſich ſchlecht von dem Fleiſche; ſein Colorit hat in den lichten Parthieen zu viel Rothes, und nähert ſich in den dunkeln zu ſehr dem Schwarz. Sehr wahrſcheinlich würde ſein Ruhm wegen ſeiner Fehler als Maler und wegen ſeiner aller Anmuth ermangelnden Zeichnung wieder in etwas geſunken ſeyn, wenn er nicht ſo feſt von jenen großen Verdienſten unterſtützt worden wäre, die er in ſich vereinigte. Aber ſo darf man nur den Namen dieſes Artiſten nennen hören, und man erinnert ſich ſogleich des Mannes, der Maler, Bildner, Architect und Ingenieur war, und die ſtaunende Seele vermag nichts zu thun als zu bewundern.

Er ſtarb zu Rom 1564 in ſeinem neunzigſten Lebensjahre.

Römiſche Schule. Das alte Rom, das an Werken der Kunſt, die es entweder aus dem unvergeßlichen Griechenlande erhalten, oder die die Hand griechiſcher Künſtler in ſeinem Schooße hervorgerufen hatte, ſo reich war, hinterließ noch in ſeinen Trümmern dem neuen Rom, was ſeinen kommenden Artiſten den hohen Ruhm, den ſie erreicht haben, verſchaffen ſollte. Die Antike iſt es, durch die ſich dieſe Künſtler gebildet haben. Ihr verdanken ſie die richtige Zeichnung, die erhöhete Schönheit der Formen, den großen Styl, den wahren und richtigen Ausdruck, der bei ihnen nie dem Schönen nachtheilig wird. Durch die Antike haben ſie auch die Grundſätze der Drapirung kennen gelernt, die auch von ihnen befolgt wurden, ob ſie ſonſt ſchon in die Malerei, Draperieen aufgenommen haben, welche breiter und fliegender, als die der Bildner des Alterthums ſind. Dieſe Theile der Kunſt, zu welchen man auch noch eine ſchöne Compoſition rechnen muß, zeichnen nun die römiſche Schule aus. In ihnen hat dieſe Schule ganz nach dem geſtrebt, was Genie und Majeſtät ankündigt; immer hat ſie ſich aber nur in ſo fern mit dem Colorit beſchäftigt, in wiefern ſie daſſelbe für nöthig hielt, um zwi-

ſchen der Malerei und der Bildnerkunſt, oder der durch Farben vermannigfaltigten Malerei und der des Helldunkels einen Unterſchied bemerken zu laſſen. „Es iſt nicht zu verwundern, „ſagt Felibien, daß die römiſche Schule, da ſie auf alle jene „Theile der Kunſt ſo viel Fleiß verwandte, das Colorit, als „den letzteren, keiner beſonderen Aufmerkſamkeit würdigte. „Der menſchliche Geiſt iſt zu beſchränkt, und das Leben iſt zu „kurz, um in alle Theile der Malerei eindringen, und alle „in einem gleich hohen Grade beſitzen zu können.“

Peter Perugino iſt der Stammvater der römiſchen Schule; er wurde Perugino genannt, weil er von Perouſe gebürtig war. Zuerſt ſtudirte er die Kunſt in ſeinem Vaterlande, und hatte hier einen Maler zum Lehrer, der ihm bei einer harten Behandlung nur einen ſehr mittelmäßigen Unterricht ertheilte. In der Folge gieng er nach Florenz und wurde ein Schüler des Verrocchio, bei dem ſich auch Leonhard da Vinci bildete. Er hielt ſich lang in dieſer Stadt auf, gieng aber endlich in ſein Vaterland wieder zurück und übte da die Kunſt aus. Von Verrocchio hatte er gelernet den Köpfen und beſonders den weiblichen Schönheit zu geben, und wenn er auch immer trocken war, ſo war er es doch weniger als ſein Lehrer. Er ſtand in gutem Anſehen und man übertrug ihm mehrere wichtige Werke; was ihn aber beſonders unvergeßlich macht, iſt, daß er den unſterblichen Raphael zum Schüler hatte. Er ſtarb 1524 in ſeinem acht und ſiebenzigſten Jahre.

Raphael Sanzio wurde zu Urbino im Jahr 1483 geboren. Sein Vater, ein ſehr mittelmäßiger Maler, ertheilte ihm den erſten Unterricht in ſeiner Kunſt, vertraute ihn aber in der Folge dem des Peter Perugino an: Raphael hatte aber eigentlich die Artiſten des Alterthums, hatte ſeine Vorgänger, ſeine Zeitgenoſſen und die Natur zu Lehrern. Seine Talente, ſein Charakter, ſein Verſtand, ſeine feine Lebensart verſchafften ihm ein ſolches Anſehen, und machten ihn ſo beliebt, daß der Kardinal de Sainte Bibiane nicht anſtand, ihm ſeine Nichte zur Gemahlinn anzubieten. Allein der urbiniſche Maler

ler ſtrebte nach etwas Höherem, er gedachte ſich ſelbſt bis zu der erhabenen Würde eines Fürſten der Kirche aufzuſchwingen. Der Pabſt Leo der Zehnte hatte ihm zu dem Kardinalshute Hoffnung gemacht, und dieſe ausgezeichnete Ehre würde ihm vielleicht auch zu Theil worden ſeyn, wenn er länger gelebt hätte. Er ſtarb 1520 in einem Alter von 37 Jahren; ſein früher Tod war die Folge des unordentlichen Lebens, in das ihn heftige Liebe für das andre Geſchlecht geſtürzt hatte.

Raphael war nicht gleich der große Künſtler, der er in der Folge wurde. Er hatte ſeine verſchiedenen Perioden, und er mußte gleichſam ſich erſt ſelbſt unterſuchen, ehe er ſeine Gedanken auszudrücken vermochte: man könnte ſelbſt ſagen, daß, ehe er ſo vollkommen die große Kunſt habe ausüben können, von der er uns ſo viel herrliche Beiſpiele hinterlaſſen hat, er erſt ihr Erfinder habe werden müſſen. Anfänglich hatte er die Manier des Perugino, ſeines Lehrers: allein er machte bald zwo Reiſen nach Florenz, um die berühmten und großen Artiſten, die in dieſer Stadt glänzten, zu ſtudiren. Während einer Abweſenheit des Michael Angelo in Rom, wo dieſer eben die Sixtuscapelle malte, gab Bramante, Architect des Pabſtes und Oheim des Raphael, ſeinem jungen Neffen die Schlüſſel zu der Capelle, um ihm da die von dem florentiniſchen Künſtler angefangenen Gemälde ſehen zu laſſen: dieſes Schauſpiel klärte den jungen urbiniſchen Maler auf, der nun ſogleich ſeine Manier änderte und ſeinen Figuren mehr Greßes und Kühnes gab. Man hat ſelbſt behauptet, daß er die Propheten und Sybillen in der Notre-Dame nach Michael Angelo gearbeitet habe. Michael Angelo beſchwerte ſich ſehr bitter über die Treuloſigkeit des Bramante, und machte durch eine Wegreiſe die Klagen, die er über Plagiat führte, allgemein ruchtbar; izt ſind nun in Rom beinahe ſchon ſeit dreihundert Jahren die Meiſterſtücke des Michael Angelo und des Raphael den Augen der Welt blosgeſtellt, und es hat, wie Felibien anmerkt, keinen Sterblichen wiedergegeben, welcher geſchickt geweſen wäre, ähnliche Plagiate zu begehen.

Es war ein Glück für Raphael, ſagt Mengs, dem wie in dieſem Artikel ganz folgen, daß er in der Periode geboren wurde, die er in Rückſicht der Kunſt ſehr ſinnreich die Periode der Unſchuld nennt. Sein erſtes Beſtreben war, die ſimple, einfache Natur mit der größten Genauigkeit zu copiren. War ihm noch unbekannt, daß der Nachahmende hier eine gewiſſe Wahl zu treffen habe, ſo ſahe er die Werke eines Leonhard da Vinci, eines Maſſacio, eines Michael Angelo, und ſein Genie nahm einen neuen Schwung.

Und hier fühlte er, daß die Kunſt Etwas mehr, als eine ſimple Nachahmung der Natur ſey Allein noch nicht beſaßen die Werke jener Meiſter, die ihm die Augen öffneten, Vollkommenheit genung, um ihm das, was die ſchönſte mögliche Wahl beſtimmt, enthüllen zu können, und er befand ſich noch in Ungewißheit, wenn er in Rom die Werke der Alten ſahe. Aber hier erkannte er bald, daß er die großen und wahren Muſter, die er ſuchte, gefunden habe, und daß ihm nun nichts zu thun übrig ſey, als den glücklichen Trieben ſeines Naturells zu folgen. Ihm gnügte es ſelbſt nun nicht einmal, die in Rom ſich befindenden Antiken zu ſtudiren; er unterhielt ſogar Mehrere, die für ihn in Griechenland und Italien, Alles zeichnen mußten, was ſie hier noch von Werken des Alterthums entdekken konnten.

Gewöhnt durch ſeine erſtere Manier, die Natur immer mit der größten Genauigkeit nachzuahmen, war es ihm nun leicht, auch bei den Nachahmungen der Antike eine ähnliche Treue, eine ähnliche Genauigkeit zu beobachten: und dieſes war ein ſehr weſentlicher Vortheil, ein Vortheil, den er über alle jene Künſtler erhielt, die zwar Alles mit großer Leichtigkeit aber Nichts mit ſtrenger Genauigkeit zu copiren pflegen. Er verlor die Natur nicht aus den Augen, ſondern lernte durch die Alten vielmehr, wie man in ihr wählen und wie man ſie ſtudiren müſſe. Er erkannte, daß die Griechen ihr nicht in die kleinſten Details gefolgt waren, daß ſie immer nur allein das Weſentlichſte und Schönſte in ihr aufgefaßt hatten, und daß endlich die Regelmäßigkeit in den Proportionen eine der vor-

nehmſten

nehmſten Urſachen der hohen Schönheit ihrer Werke ſey: und dieſes ließ ihn den Entſchluß faſſen, dieſem Theile der Kunſt ſeine Aufmerkſamkeit zu widmen. Endlich ſahe er auch, daß jenes Anmuthige in den Gliederbewegungen von den mannigfaltigen Verbindungen der Knochen und dem freien Spiele der Gelenke des Knochengebäudes herrühre, forſchte, belehrt durch das Beiſpiel der Alten, dieſem weiter nach, und kam endlich durch ſeine Bemerkungen dahin, daß er ſich nicht mehr an der ſimplen Nachahmung des Natürlichen gnügen ließ.

Seine Zeichnung iſt ſehr ſchön, aber ſie beſitzt nicht das Vollendete, nicht das Vollkommene, das die Zeichnung der griechiſchen Artiſten beſitzt, und wenn man daher auch hier dieſen Künſtler bewundert, ſo muß man doch eingeſtehen, daß er nicht die genauen, nicht die beſtimmten Ideen von wahrer Schönheit gehabt habe, welche jene Alten hatten: in den Charakteren der Weiſen, der Apoſtel und ähnlicher Menſchen hat er ſich vorzüglich ausgezeichnet, aber er iſt nicht ſo glücklich in ſeinen göttlichen Figuren geweſen. Man kann ihm vorwerfen, daß er in die Contours der Weiber zu viel Convexität gebracht, und ſo dem Ganzen etwas Schwerfälliges gegeben habe. Dieſem Fehler ſuchte er zwar bisweilen zu entgehen, aber dann kehrte er zu ſeinem alten Styl wieder zurück und wurde trocken.

Sein Geſchmack in Rückſicht der Zeichnung, war eher römiſch als griechiſch, und dieſes kam daher, weil er die Antike nach Basreliefs ſtudirte. Dieſem Verfahren verdankte er auch die Gewohnheit, die Knochen und ihre Gelenke ſo ſtark anzugeben, und das Fleiſch weniger arbeiten zu laſſen. Da übrigens aber dieſe Basreliefs das Uebereinſtimmende in den Proportionen der Glieder, beſonders ſchön bemerken laſſen, ſo hat er ſich auch, was dieſen Theil anlangt, vorzüglich ausgezeichnet, ob er ſonſt ſchon im Allgemeinen ſeinen Figuren nicht ganz jenes Elegante, das man in denen der griechiſchen Artiſten antrifft, gegeben, und endlich auch an ihren Gelenken nicht vollkommen genung jenes Biegſame ausgedruckt das wir am

Laokoon, an dem belvederiſchen Apoll und an dem Fechter ſo bewunderungswürdig dargeſtellt ſehen.

Weniger groß, fährt der nämliche Bewunderer und Critiker Raphaels fort, weniger groß erſchien dieſer Artiſt, wenn ihm die Antike fehlte, wie man dieſes an den Händen ſeiner Figuren wahrnimmt, Theile, von denen man ſehr wenig Beiſpiele aus dem Alterthum kennt, indem ſie an den Meiſten jener Statüen verloren gegangen ſind, die im Uebrigen der zermalmende Zahn der Zeit noch geſchont hat. Seinen Kindern gab er einen zu weiſen und zu ernſthaften Charakter, und drückte an ihnen auch nicht ganz jenes Mürbe und Völlige aus, das dem kindlichen Körper eigen iſt. Ihm mangelte auch jenes Große und Edle, durch das ſich die Alten ſo vorzüglich auszeichnen, und nie hat er ſich, was dieſen Theil betrifft, über einen Michael Angelo erhoben; man kann hier noch hinzufügen, daß er nicht ſo vollkommen, wie dieſer Meiſter, die Muſkeln gekannt habe.

Auch in den idealiſchen Figuren, die das Gepräge des Göttlichen an ſich tragen ſollen, hat er die Griechen nicht erreicht. Bei ihm iſt Jeſus nur ein gewöhnlicher Sterblicher. Er beſitzt nicht die göttliche Schönheit des Apolls. Seine Figuren der heiligen Jungfrau ſind, was den Ausdruck betrifft, ſchön; aber in Hinſicht der Schönheit der Form, müſſen ſie mehreren antiken Köpfen weichen. Seine Figuren des ewigen Vaters, haben den Charakter der Schwäche und des ſinkenden Alters, und geben nicht die Idee von einer unſterblichen Natur. Faſt könnte man hier ſchönere lebende Modells auffinden. Sie beſitzen bei weitem nicht die göttliche Schönheit, die einige antike Jupiters-Köpfe beſitzen.

Wenn ſich übrigens Raphael in dem Ideal nicht bis zu der Höhe aufſchwang, zu der ſich hier die Künſtler des Alterthums aufgeſchwungen haben, ſo kam es daher, weil der Geiſt und die Sitten ſeines Zeitalters, weil endlich auch die Sujets, die ſeine Meiſterhand zu bearbeiten hatte, es ihm eigentlich nur wenig geſtatteten. Fand aber dieſer große Artiſt nur ſel-

ten Gelegenheit in ſeinen Figuren rein idealiſch zu ſeyn, ſo dachte er dagegen ganz auf die Darſtellung des Ausdruckes, auf die ihn auch ſein gemäßigter Charakter, ſein erhabener und thätiger, immer mit hohen Ideen beſchäftigter Geiſt ſo natürlich hinleitete; innig fühlte er, daß der Ausdruck der Leidenſchaften einer der erſten und wichtigſten Theile der Kunſt ſey, die die Handlungen der Menſchen darſtellen ſoll, welche durch jene Rührungen der Seele veranlaßt werden. Figuren als handelnd darſtellen und in ihnen nicht auch zugleich die inneren Antriebe, die ſie zu handeln beſtimmen, ausdrücken, das heißt nicht belebte, durch ſich ſelbſt zu Handlungen veranlaßte Weſen, ſondern nur bewegliche Maſchinen bilden. Man ſieht zwar an ſolchen Figuren Stellungen, welche Handlung andeuten, aber man fühlt, daß dieſe ihre Handlungen nicht durch ſie ſelbſt entſtehen, weil man an ihnen nicht jene, ſie zu dieſem Wirken beſtimmenden Antriebe bemerkt. Der Künſtler, der den Ausdruck vernachläßiget, wird in einer jeden Figur, die er malt, uns immer nur einen Gliedermann darſtellen, ſelbſt auch, wenn er die Natur ſich zum Modell nehmen ſollte.

Wenn daher Raphael den Entſchluß zu einer neuen Schöpfung faßte, ſo war der Ausdruck ſeine erſte Sorge; er enthüllte ſich, welche Leidenſchaften nach Maßgabe des Sujets ſeine Figuren beleben müßten, und er ließ dann alle dieſe Figuren, ließ alle Parthieen der Compoſition ſich auf den allgemeinen Ausdruck ſeines Gegenſtandes beziehen.

Da er an den antiken Bildſäulen keinen Unterricht für das Helldunkel gefunden hatte, ſo blieb er auch in dieſem Theile der Kunſt immer ſchwach, und wenn er endlich fand, daß auch in der Vertheilung der Lichter und Schatten etwas Groſſes ſtatt finden könne, ſo war dieſes eine Entdeckung, die er den Werken der florentiniſchen Maler verdankte. Man kann indeſſen nicht ſagen, daß er die Natur in Anſehung des Helldunkels ohne Wahl nachgeahmt habe. Er ſuchte das, was man Maſſen nennt, und ſparte die höchſten Lichter für die ſichtbarſten Theile der nackten oder bekleideten Figuren auf. Wenn

dieſe Methode uns auch nicht gerade magiſche Wirkungen ſehen läßt, ſo ertheilt ſie doch zum wenigſten ſeinen Werken den Vorzug, daß ſich in ihnen die Figuren in der Ferne ſehr wohl unterſcheiden, was in der That in Werken der Malerei etwas ſehr Weſentliches iſt. Dieſes iſt es, was man in Rückſicht des Helldunkels von dieſem Artiſten ſagen kann: er begnügte ſich hier mit der Nachahmung der Natur, und ſuchte in dieſem Theile der Malerei, nie idealiſch zu ſeyn.

„Raphael pflegte, ſagt Mengs, die höchſten Lichter und „die tiefſten Schatten auf die Figuren des Vordergrundes fal„len zu laſſen, gleichſam als ob hier die Draperieen und alle „andere Gegenſtände von einer und derſelben Farbe geweſen „wären. Er ließ auch das Helle einer jeden Farbe der Fi„guren des Vordergrundes in ein gänzliches Weiß, und das „Schattige in ein gänzliches Schwarz übergehen. Dieſes „kam daher, daß er immer das ganze Sujet eines Gemäldes „nach kleinen Modells zeichnete, und ſich von demſelben nur „ſehr ſelten kolorirte Skizzen entwarf. Er gewöhnte ſich da„durch, die Lichter und Schatten an ſeinen Figuren ſo zu behan„deln, daß es immer ſchien, als hätte er dieſe nach Statüen „ſchattirt, das heißt, daß er jene Lichter und Schatten immer „um ſo viel ſtärker und kräftiger werden ließ, je mehr ſich die „Figuren hervorhoben, und ſie im Gegentheil um ſo viel „ſchwächte und abſtufte, je mehr die Figuren zurückwichen.“

„In dem Colorit verdient Raphael nicht nachgeahmt zu „werden. Er hatte, wie es zu ſeiner Zeit gewöhnlich war, „den Anfang mit der Waſſermalerei gemacht, eine Gattung der „Malerei, in der es beſonders ſchwer iſt, Coloriſt zu ſeyn, „und in der daher auch Raphael ſeine Meiſter nicht übertraf. „Die Fresko-Malerei, mit der er ſich in der Folge beſchäftigte, „konnte ihn in dieſem Theile der Kunſt der Vollkommenheit „auch nicht ſehr nähern, da er hier immer nur auf eine ſchnelle „Ausführung bedacht ſeyn mußte, und nicht nach der Natur „coloriren konnte. Bei dem Fra Bartholomeo in Florenz „wurde zwar ſein Pinſel kräftiger und lebhafter, ſeine Farbe

geiſtiger

„geiſtiger, ſeine Tuſche weniger geleckt, und er überhaupt in „dem Freſko ſehr vollkommen; aber er hat ſich dennoch nie als „ein großer Coloriſt gezeigt.“ Indeſſen erblickt man doch nicht ſelten in den Farben dieſes Künſtlers ſehr viel Wahres, und man findet, wenn man Werke ſeiner höheren Lebensjahre betrachtet, daß er auch hier weiter fortgeſchritten war; freilich darf man ihn, was das Colorit anlangt, nicht nach den Grundſätzen der venetianiſchen Maler beurtheilen, die er, wie es ſehr wahrſcheinlich iſt, auch nicht einmal dann angenommen haben würde, wenn er ſie auch mehr gekannt hätte. Denn ſie würden ihm ſicher für jene ſeiner Meinung nach wichtigeren Theile der Kunſt, denen er in ſeinen Werken den Vorzug ertheilte, und in denen er ſich beſonders zu zeigen ſuchte, nachtheilig geſchienen haben.

Unter dieſen Theilen war es nun aber hauptſächlich die Compoſition und das Ganze der Figuren, wodurch ſich Raphael auszeichnete und wodurch er als großer Künſtler erſchien. Sein philoſophiſcher Geiſt wurde nur von dem gerührt, was ihm Ausdruck ſehen ließ. Er hatte eine zu hohe Idee von ſeiner Kunſt, als daß er ſie für ſtumm, für ſprachlos hätte halten ſollen, und er ſtrebte daher, ſie zu der Seele des Menſchen reden zu laſſen; aber ſoll die Malerei reden können, ſo muß man ihr auch Etwas zu reden geben, und dieſes kann nur durch ausdrucksvolle Sujets geſchehen. Wenn daher Raphael ſich auch nicht bis zu der Schönheit der Griechen emporſchwang, wenn er auch nicht, wie dieſe, die große Kunſt beſas, die Natur noch ſchöner darzuſtellen, ſo ſah und ahmte er zum wenigſten nach, was die Natur Ausdrucksvolles und Schönes beſitzt. „Die Griechen, ſagt Mengs, ſchwebten mit Majeſtät „zwiſchen Erde und Himmel, Raphael hingegen wandelte ta„dellos auf der Erde.

„Dieſer Künſtler giebt uns in der Compoſition nicht nur „ein Beiſpiel von großer Geſchicklichkeit, ſondern er erregt „hier ſelbſt das höchſte Staunen: ſie iſt es auch, die ihm den „Ruhm, und zwar mit allem Rechte, verſchafft hat. Er iſt „hier ganz als Schöpfer zu betrachten, und er hat in Hinſicht

„dieſes Theiles der Kunſt weder unter den alten noch unter „den neuen Künſtlern ein Urbild gehabt. Man würde ſeine „Werke übermenſchliche nennen können, wenn er in den übri„gen Theilen der Kunſt ſo groß geweſen wäre, als er es in „dieſem, nämlich in der Compoſition, war.

„Es finden, fügt derſelbe Artiſt hinzu, es finden in An„ſehung der Compoſition im Allgemeinen zwo Gattungen ſtatt; „die des Raphael iſt die ausdrucksvolle, die andere iſt die thea„traliſche oder pittoreske, die in einer gefälligen Anordnung der „Figuren des zu behandelnden Sujets beſteht. — Lanfranco „war der Erfinder der letzteren, und nach ihm Peter von Cor„tona. Ich gebe in dieſem Theile der Kunſt dem Raphael vor „allen Andern den Vorzug, weil bei allen ſeinen Werken oder „doch bei dem größten Theile derſelben die Vernunft ſeine Füh„rerin geweſen iſt. Nie hat er ſich in ſeinen außerweſentli„chen Figuren von gemeinen oder auch ſelbſt ſchönen Ideen „irreleiten laſſen, die, wenn er ſich ihrer bedient hätte, nur die „Aufmerkſamkeit von dem Hauptgegenſtande abgezogen, und „die Schönheit dieſes verringert haben würden.“

Ueber die Kunſt, mit der dieſer große Artiſt die Bekleidungen zu behandeln wußte, iſt ſchon an einem andern Orte geſprochen worden: man leſe den Artikel Draperie. Was endlich die Harmonie in ſeinen Werken anlangt, ſo würde es unnütz ſeyn, ſich bei ihr lange aufzuhalten, er iſt, da er nicht delikat und graziös ſeyn wollte, ſondern nur auf Ausdruck dachte, auf ſie weniger aufmerkſam geweſen. Sie mangelt indeſſen ſeinen Gemälden nicht ganz; aber ſie iſt hier mehr eine Folge der Nachahmung der Natur, als ein Werk ſeiner beſondern Talente.

Venetianiſche Schule. Dieſe Schule iſt ganz Schülerinn der Natur. Ihre Maler ſahen ſich nicht, wie die Künſtler Roms, von jenen unſchätzbaren Ueberreſten der alten Kunſt umgeben, und ihnen mangelte daher der Unterricht, der ihnen eine richtige Idee von der Schönheit der Formen und des

Aus-

Ausdruckes hätte verſchaffen können. Sie ahmten die Formen der Natur ohne Wahl nach; aber ſie wurden dabei innig von jenen Schönheiten gerührt, welche die Natur in der Miſchung und der Verſchiedenheit ihrer Farben zeigt. Sie ſchenkten dieſem ſo anlockenden und gefälligen Theile der Kunſt, von dem ſie ſich nicht durch die höheren und wichtigeren derſelben abgezogen fanden, ihre ganze Aufmerkſamkeit, und zeichneten ſich durch das Colorit aus. Sie begnügten ſich hier nicht, die Gegenſtände dadurch zu charakteriſiren, daß ſie die eigenthümlichen Farben der einen durch die eigenthümlichen Farben der andern geltend machten; ſie ſuchten auch durch das Uebereinſtimmende und Entgegengeſetzte der colorirten Gegenſtände, ſie ſuchten durch den Contraſt des Lichtes und der Beraubung deſſelben die herrlichſten und kräftigſten Wirkungen hervorzubringen, und den Geſichtsſinn anzuziehen und zu feſſeln.

Jener Dominiko, der in Florenz durch die ſchändliche Eiferſucht des Andreas Caſtagna ſein Leben ſo tragiſch endigte, und der der zweite italiäniſche Künſtler war, der die noch geheime Kunſt in Oel zu malen, beſas, hatte, ehe er Venedig verließ, einen gewiſſen Jacob Bellin zum Schüler, welcher im Jahr 1470 ſtarb, und nur blos dadurch bekannt iſt, daß er ſeine Söhne Gentil und Johann Bellin zu Künſtlern bildete.

Gentil, der Aeltere, mahlte hauptſächlich in Waſſerfarbe. Man weiß, daß er von Mahomet dem Zweiten nach Conſtantinopel berufen wurde. Er zeigte einſtmals dieſem Krieger ein Gemälde von ſeiner Hand, das die Enthauptung des heiligen Johannes vorſtellte. Der Held tadelte den Hals der Figur, und behauptete, daß, ſo bald der Kopf abgeſchlagen ſey, die Haut an dieſem Theile zurückweiche, und lies, um ſeine Behauptung auch ſogleich durch ein Beiſpiel zu beſtätigen, einen Sklaven bringen, und dieſem den Kopf abſchlagen. Bellin ſchauderte vor einem ſolchen Unterrichte, und gieng, um nicht wieder einen ähnlichen zu erhalten, nach Florenz, wo er 1501 ſtarb.

Johann brachte die Kunſt um Vieles weiter, indem er unablåßig in Oel und zwar nach der Natur malte. Er war trocken, aber er war es nicht in dem Grade, in welchen es ſein Vater und Bruder war; bei ihm iſt die Farbe ſehr rein und ſauber, und man bemerkt in ſeinen Werken ſchon eine gewiſſe Harmonie. Seine Zeichnung iſt gothiſch, die Geſichtszüge ſeiner Kȯpfe ſind edel, aber ſeine Stellungen ſind ſchlecht gewåhlt, und ſeine Figuren haben keinen Ausdruck. Seine Schůler waren Georg Barbarelli, genannt Georgione, und Titian.

Giorgione zeichnete ſich durch eine gewiſſe Leichtigkeit in der Arbeit, durch eine Zeichnung, welche von einem beſſern Geſchmacke, als die ſeines Lehrers war, hauptſåchlich aber durch ein ſehr ſchȯnes Colorit aus. Er lebte nur zwei und dreißig Jahr und erregte den Eifer des Titian, der ihn auch bald ůbertraf.

Titiano Vecelli wurde zu Cador im Friaul 1477 von adelichen Eltern geboren. Er wurde in ſeiner fråhen Jugend der Aufſicht eines Oheims anvertraut, der zu Venedig lebte, und der ihn zu einen Schůler des Johann Bellin machte. Hier lernte er die Natur knechtiſch befolgen; aber er ſtrebte, ſo bald er die Werke des Giorgione geſehen hatte, in der Farbe nach dem Idealiſchen. Im Jahr 1546 wurde er von dem Kardinal Farneſe nach Rom berufen, um daſelbſt ein Portrait von dem Pabſte zu fertigen. Er ſtarb 1576 in ſeinem neun und neunzigſten Jahre an der Peſt.

Wollte man den Titian in ſeinen Hiſtoriengemålden als Geſchichtskundigen betrachten, ſo wůrde er, ſo wie alle ůbrige Artiſten dieſer Schule, unzuverlåßig erſcheinen. Titian bekůmmerte ſich weder um das Wahre der Begebenheit, die er darſtellen wollte, noch um das eigentliche, bei derſelben beobachtete Coſtum, er dachte weder auf den Ausdruck, den hier ſein Sujet forderte, noch auch auf das ſonſtige Schickliche, das man mit ſo vielem Vergnůgen in den Werken derjenigen Artiſten ſieht, welche fůr das Alterthum Intereſſe gezeigt haben.

ben. In dem Titian wird man hier nur einen großen Maler und nichts mehr finden.

Wenn Titian unter den großen Zeichnern auch nicht mit angeführt wird, ſo darf man doch nicht glauben, als habe dieſer Artiſt die Geſchicklichkeit, gut zu zeichnen, nicht beſeſſen. Man hat ihn in dieſem Stücke zu wiederholtenmalen zum Gegenſtande der Verläumdung gemacht, indem man ihm entweder Werke, welche nicht von ſeiner Hand waren, zuſchrieb, oder ihn auch nach ſolchen von ſeinen Arbeiten beurtheilte, wo er augenſcheinlich nachläßig geweſen iſt. Die Maler dieſer Zeit hatten immer ihrer Erziehung ein richtiges Augenmaß und die Fähigkeit zu verdanken, Alles, was ſie ſich nachzuahmen vornahmen, mit Leichtigkeit darzuſtellen. Wenn nun aber Titian nur die Nachahmung der Natur zum Zweck hatte, ſo ſtellte er auch nur allein, dann ſchöne Formen dar, wenn das gewählte Urbild ihm dieſe darbot, hörte aber auch ſogleich auf, ſchön zu ſeyn, ſo bald jenes Urbild der Schönheit ermangelte. Hätte ihn die Liebe für das Schöne beſeelt, die einen Raphael beſeelte, und wäre ihm dieſe Liebe durch die Kenntniß der Antike, die ihm fehlte, eingehaucht werden, ſo würde auch er in der Natur nur das zu ſeinen Nachahmungen gewählt haben, was vorzüglich in ihr nachgeahmt zu worden verdient, und er würde auch in Anſehung der Zeichnung einem Raphael und andern großen Malern gleich gekommen ſeyn.

Kann man nun aber den Titian auch eigentlich nicht unter diejenigen Artiſten zählen, welche ſich durch eine ſchöne Wahl ausgezeichnet haben, ſo kann man ihm doch auch nicht ganz das Gefühl für das Große und Edle abſprechen. Er hat in der That ſehr oft in ſeinen menſchlichen Figuren auf dieſes hingearbeitet: wenn er aber, wie Michael Angelo, die Zeichnung bisweilen übertrieb, ſo hatte er eher die Abſicht, die Natur zart und fleiſchig, als ſie wie der izt genannte Künſtler kraftvoll und muſkulös erſcheinen zu laſſen. Mehr ſein Gefühl für die Farbe, als ein Grundſatz der Compoſition beſtimmte ihn, immer nur die ſchönſten Partheieen ſichtbar werden zu laſſen, weil nämlich dieſe es ſind, welche die größten und ſchön-

ſten Maſſen darbieten. In den Darſtellungen der Weiber und Kinder zeigte er ſehr viel Geſchmack. Er gab den weiblichen Figuren naive und nachläßige Stellungen, die zwar nicht graziös genannt zu werden verdienen, aber doch immer Etwas beſitzen, was dem Graziöſen nahe kommt. Auch ihren Kopfverzierungen und ihren Bekleidungen wußte er eine pittoreske Eleganz zu geben.

Da ſich Titian faſt ganz der ſimpeln Nachahmung widmete, ſo war es ſehr natürlich, daß er bei dem Helldunkel eben ſo wenig, wie bei der Zeichnung, auf Wahl dachte. Man würde indeſſen ſehr irren, wenn man glaubte, daß er dieſen Theil der Kunſt, nämlich das Helldunkel, nur wenig gekannt habe, da, um die Farben der Natur nachahmen zu können, er doch immer die verſchiedenen Gradationen des Lichtes zu beobachten hatte. Nein, er, der jene Farben ſo täuſchend nachzuahmen wußte, konnte in Anſehung des Helldunkels nicht unwiſſend ſeyn: freilich darf man die eigentlichen Schönheiten ſeiner Werke nicht in dem Helldunkel ſuchen, dieſe liegen in dem Täuſchenden ſeiner Lokalfarben, das hier wirklich bis auf den höchſten Grad getrieben iſt. Uebrigens kann man ihm zuweilen in dem Helldunkel Härte vorwerfen, ein Fehler, deſſen er ſich durch das zu ängſtliche Beſtreben, auffallende Wirkungen durch Contraſt hervorzubringen, ſchuldig machte.

Die Maler der florentiniſchen und römiſchen Schule beſchäftigten ſich hauptſächlich mit der Fresko- und Waſſermalerei, und hatten, wenn ſie malten nicht ſowohl die Natur, als vielmehr ihre Cartons vor Augen. Titian hingegen malte gleich anfänglich, und zwar nach der Natur, in Oel, und dieſes verbunden mit ſeinen glücklichen Naturanlagen, mußte ihn endlich freilich zu jener Wahrheit leiten, durch die ſich ſeine Farben charakteriſiren. Sein fleißiges Portraitmalen wurde für ihn als Coloriſt auch ſehr vortheilhaft. Es verband ihn, die Farben der Natur in Rückſicht des Fleiſches und der Bekleidungen nachzuahmen. Wenn er ſich aber hier genöthiget fand, die Bekleidungen der Perſonen, die er darſtellte, nachzuahmen, ſo lernte er auch, um das Verſchiedene der Stoffe

auszu-

auszudrücken, ſeine Farbe und ſeine Tuſche zu vermannigfaltigen: er malte endlich auch Landſchaften, und ſtudirte auch hier die Farbe nach der Natur. Und eben dieſem Studium hatte es Pouſſin zu verdanken, daß er, ob er ſonſt gleich kein großer Coloriſt war, unterdeſſen doch ſeinen Landſchaften und den Gründen ſeiner Gemälde eine gute Farbe gab.

„Wenn Titian, ſagt Mengs, es bemerkte, daß nicht „ſelten die Gegenſtände, die in der Natur ſchön ſind, in der „Malerei eine ſchlechte Wirkung hervorbringen, ſo ſuchte er „in der Nachahmung des Wahren wählen zu lernen, und er „wurde hier gewahr, daß es wirklich Dinge gebe, deren Lo„kalfarben zwar an ſich dem Geſichtsſinne ſchmeicheln, aber „durch den Gegenſchein, durch die Poroſität der Materie, „durch die verſchiedenen Tinten des Lichtes u. ſ. w. das An„ſehen des Verſchoſſenen erhalten. Er beobachtete auch, „daß ein jeder Körper eine unendliche Menge von Halbtinten „beſitzt, und dieſe Beobachtung leitete ihn zu der Kenntniß der „Harmonie. Er entdeckte endlich auch, daß bei einem jeden „Objecte in der Natur eine beſondere Uebereinſtimmung in „Rückſicht des Transparenten, des Dunkeln und Undurchſich„tigen, des Rauhen und Glatten ſtatt findet, und daß hier „Alles durch die verſchiedenen Grade der Tinten und der „Schatten von einander unterſchieden iſt. Und in dieſer Ver„ſchiedenhet ſuchte Titian die Vollkommenheit ſeiner Kunſt. „In der Folge ſah er in einer jeden Parthie das Vielfache als „ein Ganzes an, das heißt, er wendete von einer Fleiſchhal„tung, welche viele Halbtinten hatte, nur eine einzige Halb„tinte an, und ließ auch ſogar dieſe fehlen, wenn die Fleiſch„haltung weniger Halbtinten beſas. Dieſe Methode ließ ihn „zu dem ſo herrlichen und ſo unendlich ſchönen Colorite gelan„gen, durch das er ſich unſterblich gemacht hat, und in dem „er ganz nachgeahmt zu werden verdient. Durch das Stu„dium der Vertheilung der Hauptfarben, lernte er die Haupt„maſſen kennen, die ein Raphael durch die Zeichnung, und ein „Corregio durch das Helldunkel kennen gelernet hatte.“

Im Ganzen genommen, brachte Titian wenig Ausdruck in ſeine Gemälde, deren Kaltes er bisweilen dadurch noch auffallender machte, daß er in ſie Portraits aufnahm; denn wenn auch in den Hiſtorienſtücken die Köpfe nach der Natur ſtudieret werden müſſen, ſo dürfen uns doch dieſe hier nie eine individuelle, ſondern nur immer eine allgemeine und idealiſche Natur ſehen laſſen: wir ſollen in ihnen die Wahrheit der Natur, aber nie die Züge ſolcher finden, die uns bekannt ſeyn können. Der Maler bringt nicht ganz die Wirkung hervor, die er hervorbringen ſoll, wenn er uns zum Beiſpiel den Achill, den Hektor, den Cäſar darſtellt, und wir bei dem Anblicke ihrer Darſtellungen ſagen können, das es uns vorkomme, als wenn wir in der Menſchenwelt ihnen Aehnliche geſehen hätten. Nie kann uns für Menſchen, die wir kennen und deren Umgang wir vielleicht ſelbſt genießen, nie kann uns für dieſe die Ehrfurcht durchdringen, von der wir uns für jene Unſterbliche des Alterthums durchdrungen fühlen.

In der Compoſition hatte Titian anfänglich ſehr viel Symmetriſches, ein Fehler, der, wie wir bei Michael Angelo angemerkt haben, den Artiſten dieſer Zeit ſehr gemein war. Mannigfaltiger und freier war die Manier, die er in Rückſicht dieſes Theiles der Kunſt in der Folge annahm; aber ob er gleich Schöpfer einiger vortreflicher Compoſitionen geworden iſt, ſo würde man doch irren, wenn man behauptete, daß er hier nach gewiſſen angenommenen Grundſätzen gebildet habe, denn er ſcheint in allen Theilen der Kunſt immer nur allein der Natur und nur ſehr wenig den Regeln gefolgt zu ſeyn, die das Theoretiſche der Kunſt verſchreibt.

„In der Zeichnung, fügt Mengs hinzu, legte Titian „eben nicht viel Ideal. In dem Helldunkel war er hingegen „idealiſch genung, um die Natur ſchön auffaſſen zu können, „aber er kam hier einem Corregio nicht gleich, und ſein Helldunkel iſt ſo zu ſagen nur Skizze, nur Entwurf. Noch „mehr Ideal zeigte er aber in dem Colorit, und er beſas hier ſelbſt deſſen genung, um den wahren Charakter der Farben zu fin-

„den

„den, die er ſo ſchön zu ordnen wußte: denn es iſt nicht ſo „leicht, als hier Mancher glauben dürfte, zu wiſſen, wo und „wenn man ſich einer rothen oder einer blauen Draperie zu be„dienen habe, ein Theil, den Titian auf das vollkommendeſte „verſtand, und wo er auf das tiefſte bewundert zu werden ver„dient. In ſeine Farben brachte er die größte Harmonie, Et„was, was in der That nur immer derjenige können wird, „welcher idealiſch zu ſeyn vermag und was der Künſtler nicht „ſowohl durch die Natur, als vielmehr durch Hülfe ſeiner „Einbildungskraft erlernt. Daſſelbe behaupte ich von dem „Helldunkel, weil die Halbtinten in der Kunſt niemals die „Abſtufungen haben, die man in ihnen in der Natur bemerkt; „aber auch auf die Farben kann dieſes angewandt werden, wo „die ſimple Nachahmung der Natur zu Nichts taugen würde: „alles dieſes läßt mich nun aber ſchließen, daß Titian in die„ſem Theile der Kunſt ſich nie ſo groß würde gezeigt haben, „wenn er nicht in einem hohen Grade idealiſch hätte ſeyn kön„nen. Seine Compoſition iſt ſehr einfach, und enthält immer „nur das Weſentlichſte; er iſt daher in dieſem Theile der Kunſt „nur ſehr wenig idealiſch.“

In ſeinen Gemälden ſind die Farben ſo ineinander gearbeitet, daß der Betrachtende in ihnen gar nicht die auf der Palette befindlich geweſenen Couleuren zu ſehen glaubt; dadurch unterſcheidet ſich dieſer Meiſter insbeſondere von Rubens, der in ſeinen Gemälden eine Farbe an die andere ſetzte, ohne ſie im übrigtn in einander zu arbeiten, und in einander ſchmelzen zu laſſen. Dieſe Gewohnheit hinderte Rubens, ſo harmoniſch wie Titian zu werden, und ſie ließ ihn nur noch durch Hülfe einer großen Mannigfaltigkeit in Anſehung der Farben und eines ſehr kräftigen Gegenſcheins einer Farbe in die andere noch eine Art von Harmonie in ſeine Werke bringen. Man kann, wenn man Gemälde von Titian ſieht, nicht angeben, mit welchen Farben er ſeine Tinten hervorgebracht hat. Dieſes kunſtvolle Verfahren, das ihn zu einer ſo vollkommenen Nachahmung der colorirten Natur leitete, macht die Spuren des geführten Pinſels nur wenig ſichtbar. Den

Liebhabern gewähren daher die Stücke des Titian jenes Vergnügen nicht, das von ihnen meiſtentheils ſo gern genoſſen wird, und das in der Wahrnehmung einer freien Hand beſteht; hier kündiget ihnen in Rückſicht der Hand vielmehr Alles einen gewiſſen Zwang an, und ſie müſſen ſich daher die ſchönen Tuſchen tröſten laſſen, die eben ſo wahr als fein ſind, mit denen dieſer große Meiſter ſeine Arbeiten beſeelt hat, und die das Charakteriſtiſche der verſchiedenen Gegenſtände mit ſo vieler Beſtimmtheit angeben.

Er hat ſehr ſchöne Stoffe gemalt und den Charakter dieſer ſehr wohl ausgedrückt: aber man kann nicht ſagen, daß er gut drapirt habe. Oft hat er ſelbſt in der Anordnung der Falten gefehlt, und man ſieht deutlich, daß er hier, anſtatt eine auf Grundſätzen beruhende Wahl zu treffen, ſich begnügte, die Ohngefährs, die ihm die Natur darbot, nachzuahmen. Da aber auch hier zuweilen das Ohngefähr ſchöne Faltenparthieen bildet, ſo findet man dergleichen auch nicht ſelten in ſeinen Gemälden.

Titian iſt unter den Geſchichtsmalern einer von denen, welche ſich zugleich auch in der Landſchaftsmalerei ausgezeichnet haben. Seine Lagen ſind gut gewählt, ſeine Blumen zeigen Mannigfaltigkeit in Anſehung ihrer Formen, und ihre Belaubungen ſind ſehr wohl ausgedrückt. Uebrigens pflegte er in ſeinen Landſchaften, um ſie anziehender zu machen, immer einige außerordentliche Wirkungen der Natur darzuſtellen.

Lombardiſche Schule. Dieſe Schule zeichnet ſich durch Anmuth, durch eine gefällige und geſchmackvolle, wiewohl nicht immer ganz correkte Zeichnung, durch einen weichen und ſanften Pinſel und durch eine ſchöne Verſchmelzung der Farben, aus.

Antonius Allegri, genannt Corregio, iſt der Stammvater und zugleich der größte Künſtler dieſer Schule. Er wurde zu Corregio oder in einem dieſem Orte nahgelegenen Dorfe geboren. Einige nehmen das Jahr 1490 als das Jahr ſeiner Geburt an; allein Mengs, dem wir überhaupt in dem, was

wir

wir hier von dieſem Artiſten zu ſagen haben, folgen werden, behauptet mit mehrerer Wahrſcheinlichkeit, daß er vier Jahre ſpäter geboren worden, und nimmt als gewiß an, daß er 1534 im vierzigſten Jahre ſeines Lebens verſtorben ſei. Er verehligte ſich zweimal, und hatte aus beiden Ehen Kinder.

Die allgemeinſte Behauptung iſt, daß Corregio arme und niedrige Eltern gehabt habe; indeſſen meinen doch auch Einige, wiewohl ohne einen Beweis anführen zu können, daß er aus einer adelichen und ſehr reichen Familie herſtamme: Mengs wählt zwiſchen beiden Behauptungen den Mittelweg, und glaubt, daß ſeine Glücksumſtände mittelmäßig, und dem Lande und der Zeit, in welcher er lebte, angemeſſen geweſen wären. Auch beweiſt die Münzſorte, nämlich das Kupfer, womit man Corregio bezahlte, daß damals das Geld etwas Seltenes war, und daß es ſehr langſam cirkulirte. Mengs findet endlich die Meinung, daß Corregio nicht ganz ohne Mittel geweſen ſei, auch noch durch ſeine eigenen Werke beſtätiget, an denen er nicht, wie bei den Stücken mehrerer arm geweſener Maler, Spuren von Mangel und Dürftigkeit findet. Und in der That, die Gemälde des Corregio ſind entweder auf eine ſehr feine Leinwand, oder auf ein ſehr gutes Holz, oder auch ſelbſt auf Kupfer gemalt: ſie ſind dabei mit dem größten Fleiße beendigt, und ſcheinen ganz und gar nicht Werke eines Künſtlers zu ſeyn, der die Bezahlung mit Ungeduld erwartet; die theuerſten und koſtbarſten Farben ſind in ihnen nicht geſpart; ja es findet hier in Anſehung dieſer ſogar eine gewiſſe Verſchwendung ſtatt. Endlich weiß man auch, daß Corregio den Begarelli, einen ſelbſt von Michael Angelo ſehr geſchätzten Bildner, anſtellte, um ihm die Modelle zu ſeiner Kuppel zu Parma zu fertigen; bei uns würde in der That kein Maler vermögend ſeyn, einem guten Bildner die Modelle zu bezahlen, die er zu einem großen und wichtigen Werke nöthig haben könnte.

Man führt als einen Beweis, daß Corregio arm geweſen und für ſeine Werke ſchlecht belohnt worden ſei, die Summe von hundert und ſiebenzig Thalern an, die ihm für ſeine

zwote Kuppel in Kupfermünze ausgezahlt wurden. Aber gerade hiervon nimmt Mengs den Gegenbeweis her und ſchließt, daß Corregio in Betrachtung des Landes, in dem er lebte, ſehr anſtändig bezahlt worden ſei. Und in der That, da eine Kuppel von Seiten des Künſtlers ſehr viel Zeit und ſehr viele Auslagen verlangt, ſo iſt es faſt nothwendig, daß dieſer ſeine Zahlung in verſchiedenen Terminen erhalte. Sehr wahrſcheinlich machten daher die hundert und ſiebenzig Thaler, welche Corregio bekam, nur einen kleinen Theil der eigentlichen Summe aus, die man ihm für die ganze Arbeit bewilliget hatte, und Raphael, der in einer weit reicheren Gegend lebte, und der unter den Malern ſeiner Zeit immer am meiſten belohnt wurde, erhielt für jede Loge im Vatikan nicht mehr als zwölfhundert Goldthaler. Man behauptet, daß die letzte Zahlung, die Corregio für die erwähnte Arbeit bekam, die Urſache ſeines Todes geweſen ſei; er habe nämlich die erhaltene Summe ſelbſt tragen wollen, und die heftige Ermüdung habe ihm eine Bruſtkrankheit zugezogen.

Anfänglich ahmte Corregio, wie alle Maler ſeiner Zeit, ganz die Natur nach; da ihn aber hier das Graziöſe beſonders feſſelte, ſo verbannte er aus ſeiner Zeichnung alles Schneidende und Eckigte. Er entdeckte, daß große Formen zu dem Graziöſen in einem Werke beitragen, und er verwarf daher alle kleine Parthieen, vergrößerte die Umriſſe, vermied die geraden Linien und die ſpitzigen Winkel, und gab auf dieſe Weiſe ſeiner Zeichnung etwas Großes. Dieſe iſt übrigens von einer ſchönen und reichen Manier, ihre Contours ſind ſehr vermannigfaltigt und dabei ſehr fließend, aber ſie iſt nicht immer rein, nicht immer correkt.

„Corregio pflegte nicht, wie Raphael, der ihm in die„ſem Theile der Malerei ſehr nachſteht, das Licht ſich über „das Ganze eines Gemäldes verbreiten zu laſſen; er brachte „die Lichter und Schatten nur da an, wo er glaubte, daß ſie „die meiſte Wirkung haben würden. Fiel das Licht gerade in „diejenige Gegend, die er licht zu halten ſich vorgenommen „hatte, ſo ahmte er daſſelbe ſo nach, wie er es ſahe; fiel es

„aber

„aber im Gegentheil nicht in dieſe Gegend, ſo brachte er in „dieſer einen hellen oder dunklen Körper, ſo brachte er Fleiſch, „oder Draperie oder ſonſt einen Gegenſtand an, der den Grad „des Lichtes, den er wünſchte, hervorzubringen fähig war: „und dieſes war das Mittel, durch das er in dem Helldunkel „zu der idealiſchen Schönheit gelangte. In ſeinem ſchönen „Helldunkel beobachtete er auch eine gewiſſe Harmonie, indem „er daſſelbe in ſeinen Gemälden ſo vertheilte, daß das höchſte „Licht und der tiefſte Schatten immer nur eine einzige Parthie „einnahm. Sein Geſchmack für das Sanfte und Anmuthige „lehrte ihn, daß jeder zu ſtarke Gegenſatz in Anſehung der Lich„ter und Schatten Härte bewirke; auch pflegte er nie Schwarz „neben Weiß anzubringen, wie dieſes mehrere Künſtler gethan „haben, die, wie er, in dem Helldunkel ſchön zu ſeyn ſuchten; „er gieng ganz unvermerkbar von einer Farbe zu der andern „über, er brachte z. B. neben ſeinem Schwarz ein dunkles, und „neben ſeinem Weiß ein helles Grau an, und ertheilte ſo ſei„nen Gemälden die größte Sanftheit. Er ließ auch nie ſtarke „Licht- und Schattenmaſſen neben andern eben ſo kräftigen er„ſcheinen. Hatte er eine ſehr helle oder eine ſehr ſchattige „Parthie darzuſtellen, ſo brachte er nicht unmittelbar eine ähn„liche neben dieſer an; er trennte beide durch eine Menge von „Halbtinten, durch die er den Blick, der ſich in der höchſten „Spannung befunden hatte, gleichſam wieder beruhigte. Durch „dieſes ſo ſchöne Gleichgewicht in den Farben wird das Auge „ohne Aufhören und auf das Angenehmſte gerührt, das hier „nie ermüdet, weil es in dem Werke, das es betrachtet, im„mer wieder neue Schönheiten findet.“

Corregio malte gleich anfänglich in Oel, eine Gattung der Malerei, die der ſanfteſten und ſchmeichelhafteſten Tuſche fähig iſt, und er, der von Seiten ſeines Naturells allenthalben auf das Anmuthige hingeleitet wurde, gab auch ſehr bald ſeinen Gemälden einen ſanften und weichen Ton. Er ſuchte die transparenten Farben, um in ſeine Schatten mehr Natur zu bringen, und wußte hier ſich einer ſolchen Glaſierung zu bedienen, daß die beſchatteten Parthieen ein gänzliches Dunkel

bildeten.

bildeten. Ein ſolches Dunkel kann aber ſelbſt durch die dunkelſten Farben, wofern dieſe nicht tranſparent ſind, hervorgebracht werden, weil das Licht auf ihrer Oberfläche einen Gegenſchein bildet, und ſo gewiſſermaßen ihr Dunkles beleuchtet; dieſes findet aber bei den tranſparenten Farben nicht Statt, wo die Lichtſtrahlen eingeſchluckt werden, und wo die Oberfläche von ihrem Dunkel Nichts verliert. An den hervorragenden Stellen ſeiner Gegenſtände trug er die Farben ſehr ſtark auf, weil ſich nämlich hier die Tuſche für das Tageslicht beſonders empfänglich zeigen muß. Er beobachtete, daß das Sonnenlicht eine gelbliche Tinte habe, und daß der Gegenſchein Etwas von der Farbe derjenigen Gegenſtände enthalten müſſe, von denen er entſteht: und ſo gelangte er zu der Theorie der Anwendung der Farben in Hinſicht des Lichtes, des Schattens und des Gegenſcheins. In der Farbe ſeiner Schatten verdient er beſonders nachgeahmt zu werden, denn was ſeine Lichter betrift, ſo ſind ſie zu helle und dabei ein wenig plump, und ſein Fleiſch hat zu wenig Tranſparentes.

Nicht für jede Art des Ausdrucks kann Corregio als Muſter gewählt werden. Er, der nur allein für die Darſtellungen einer bezaubernden Anmuth geboren war, vermochte es nie, weniger graziös zu ſeyn, und ſchwächte daher bei ſeinen Figuren alle Aeußerungen der Seele, welche der Anmuth nachtheilig werden konnten. Malt er uns daher den Schmerz, ſo ſehen wir den Schmerz eines Kindes, das ſehr bald wieder lächeln wird; ſtellt er uns den Zorn dar, ſo glaubt man den Zorn einer jungen zärtlichen Geliebte zu erblicken. Uebrigens ſuchte er in ſeinen Gemälden die Figuren eher ſo zu ſtellen, daß ſie ihm große Maſſen von Schatten und Licht bildeten, als ſich auf einen allgemeinen Ausdruck zu beziehen ſchienen.

Selbſt in den Draperieen arbeitete dieſer große Meiſter auf das Anmuthige und Graziöſe hin. Er ſuchte auch hier immer mehr Maſſe als Ausdruck zu zeigen, und zog auch hier das Angenehme und Gefällige dem eigentlichen Schönen vor. Seine Draperieen ſind breit und nachläßig, ihre Falten aber nicht immer weislich angebracht; oft verbergen und theilen

auch

auch bei ihm die Bekleidungen die Figuren. Aber ſehr viel Einſicht verrathen die Couleuren ſeiner Stoffe; man ſieht hier faſt durchgängig ſanfte und ſchmeichelnde Farben, und wenn er bisweilen ſich hier auch einer dunkeln Tinte bedient hat, ſo iſt es nur geſchehen um dem Fleiſche mehr Lebhaftes und Zartes zu geben.

Sehr natürlich mußte Corregio, da er ſo ſehr nach dem Angenehmen und Gefälligen ſtrebte, jene Harmonie erlangen, durch die er ſich ſo vorzüglich auszeichnet. Er konnte in Anſehung dieſes Theiles der Malerei nicht anders als groß erſcheinen, da es hier hauptſächlich auf die Kunſt ankommt, durch mannigfaltige und unmerkbare Nüancen von dem Einen zu dem Andern überzugehen, und ſein feiner Geſchmack ihm nie erlaubte, ſich irgend eines harten Gegenſatzes zu bedienen. Er war in der Zeichnung harmoniſch, indem er durch krumme Linien die geraden, welche winkliche Contours bildeten, brach, und ſeine Züge wellenförmig machte. So brachte er auch ſtets zwiſchen den Lichtern und Schatten einen Raum an, der zu der Verbindung dieſer beiden Extreme und zu einem Uebergange von dem einen zu dem andern diente. Ihm ließ die Feinheit ſeines Geſichtsorgans es mehr als jedem andern Artiſten fühlen, daß das Auge nach einer gewiſſen Spannung der Ruhe bedarf: er ſorgte daher, auf eine volle und herrſchende Farbe immer eine Halbtinte folgen zu laſſen, und nun ſo das Auge allmälig und nach und nach wiederum in den Zuſtand der Spannung zu verſetzen, in dem es ſich vorher befunden hatte. So ſanft, ſagt Mengs, weckt eine ſchöne und gefällige Muſik uns aus dem Schlummer, und das Erwachen dünkt uns eher eine Bezauberung als eine Störung der Ruhe zu ſeyn.

Feiner Geſchmack in Anſehung der Farbe, tiefe Kenntniß in Rückſicht des Helldunkels, die wichtige Kunſt, Licht mit Licht, Schatten mit Schatten zu verbinden, und die Gegenſtände von dem Grunde ſchön zu löſen, endlich eine Harmonie, welche noch nicht übertroffen, ja noch nicht ein-

mal von einem Andern erreicht worden iſt, dieſes iſt es, was bei Corregio ſich mit der höchſten Anmuth, mit der höchſten Grazie vereinigt, und wodurch ſich dieſer große Meiſter über alle Künſtler erhebt.

Die Carracci's, Ludwig und die beiden Brüder Auguſtin und Hannibal, leibliche Vettern des Erſtern, können als Stifter der zwoten lombardiſchen Schule, die man bisweilen von der erſtern durch die Benennung bologneſiſche Schule unterſcheidet, angeſehen werden. Durch ſie lebte die Kunſt wieder auf, die itzt in Italien, wo ſie ſich ſchon ſo groß gezeigt hatte, in Etwas wieder geſunken war. Alle drei Carracci's waren von Bologna gebürtig, und ſtammten von unberühmten Eltern her: der Vater des Auguſtin und Hannibal war ein Schneider. Alle drei waren in Rückſicht des Alters nicht weit von einander: Ludwig wurde 1555, Auguſtin 1557, und Hannibal 1560 geboren.

Ludwig, der Aeltere, wurde der Lehrer der beiden Andern. Er hatte in Venedig die Werke des Titian und des Paul Veroneſe, in Florenz die Werke des Andreas del Sarte, in Parma die Werke des Corregio, und in Mantua die Stücke des Julius Romano ſtudirt; aber er ſuchte vorzüglich nur die Manier des Corregio nachzuahmen. Hannibal bildete ſich nach Corregio und Titian; Auguſtin, der in Rückſicht der Malerei der Nacheiferer der Erſtern war, hatte ſeinen Geiſt durch die Wiſſenſchaften kultivirt, und ſchenkte einen Theil ſeiner Zeit der Dichtkunſt, der Muſik, der Tanzkunſt und den körperlichen Uebungen; hauptſächlich widmete er ſich aber der Gravur, die er bei einem gewiſſen Cornelius Cort erlernet hatte. Oft arbeiteten alle drei Caracci's an einem Werke, und man mußte hier bewundern, wenn es ſchien, als würden die Hände dieſer drei Artiſten von einem und demſelben Geiſte geleitet.

Sie errichteten zu Bologna eine Akademie, die ihr Eifer für die Beförderung der Kunſt, academia degli Deſideroſi nannte, und der man in der Folge den Namen der Akademie der Carracci's gab, eine Benennung, die in der That, da ſich

dieſe

dieſe Künſtler ſo ſehr ausgezeichnet haben, nicht beſſer gewählt werden konnte. Hier ſtellte man zum Nachzeichnen auf, hier ſtudierte man die Perſpectiv und die Anatomie, hier lehrte man die ſchönen Formen der Natur kennen, hier gab man Unterricht über die vorzüglichſte Manier die Farben anzuwenden, und hier machte man die Grundſätze in Rückſicht der Schatten und Lichter bekannt. Nicht ſelten wurden auch hier Conferenzen veranſtaltet, wo nicht blos Künſtler ſondern auch Gelehrte Vorträge hielten, und ſich gegenſeitig über wichtige auf die Kunſt ſich beziehende Gegenſtände aufzuklären ſuchten.

Der Ruf der Carracci's blieb nicht blos auf die Lombardei eingeſchränkt; er drang bis nach Rom, und der Kardinal Odoard Farneſe, der das Prachtvolle ſeines Pallaſtes noch durch die Reichthümer und die Zaubereien der Malerei erhöhet zu ſehen wünſchte, hielt Hannibal Carraccio für fähig, dieſe ſeine Wünſche zu befriedigen. Er rief ihn nach Rom und der bologneſiſche Künſtler, der bis itzt von der Antike und den Meiſterſtücken des Raphael nur eine ſehr unvollkommene Kenntniß hatte haben können, nahm mit Freuden eine Gelegenheit an, die ihm neben der nützlichen Anwendung ſeiner ſchon erlangten Kenntniſſe, auch noch die Erwerbung noch nicht erlangter verſprach. Ob er daher gleich als ein großer und ſchon bewunderter Künſtler nach Rom berufen worden war, ſo hielt er es dennoch nicht für herabwürdigend, hier die Rolle eines Lehrlings zu ſpielen, und er theilte daher ſeine Stunden, in die ihm übertragenen Arbeiten und in das Studium der herrlichen Werke der alten und neuen Artiſten.

Hier änderte nun Hannibal Carraccio ſeine Manier. Bis itzt hatte er die Farbe eines Titian und die Grazie eines Corregio als die Hauptheile der Kunſt betrachtet; nun erkannte er aber, daß dieſe Theile, ſo anziehend ſie auch immer wären, dennoch zwei andern weit wichtigern untergeordnet werden müßten, nämlich der Darſtellung der Seele und der Schönheit. Durch das Studium dieſer beiden Theile, das er nunmehr zu dem Hauptgegenſtande ſeiner künſtleriſchen Beſchäftigungen machte, erhob nun gleichſam dieſer Maler ſeine Kunſt und ließ

ſie nicht länger blos Nachahmung der äußeren Natur ſeyn, ſondern ſie nun auch durch die Schönheit der Formen eine himmliſche Idee von der Menſchennatur geben, und ſie durch Hülfe des Ausdrucks ſelbſt den belebenden Oden, den der Schöpfer dem Menſchen einhauchte, auf die Leinwand zaubern. Er wurde gewahr, daß ſimple Darſtellung der kolorirten Natur nur in den niedern Gattungen der Malerei Statt finden dürfe, und daß der in den höheren Gattungen dieſer Kunſt arbeitende Artiſt, daß der Geſchichtsmaler hauptſächlich die belebte Natur darzuſtellen habe. Er empfand, daß die niedern Gattungen, da ſie auf den Geſichtsſinn angenehm wirken ſollten, nun auch ihre vorzüglichen Schönheiten von den Farben erhalten müßten, und daß in ihnen, da ſie den Blick durch nichts Außerordentliches zu feſſeln vermöchten, nichts vernachläſſiget ſeyn dürfte, was zu einer Täuſchung Gelegenheit geben könnte; aber im Gegentheil fühlte er auch, daß in der Geſchichtsmalerei bei der Anwendung dieſer Zaubereien eine weiſe Mäßigung zu beobachten ſei, und daß, da dieſe Gattung der Malerei ſchon ihrer Natur nach die Seele ſo ſehr zu beſchäftigen vermöge, der Künſtler nun auch Alles verwerfen müſſe, was dieſe zerſtreuen, was dieſe ſtören könnte. Aber nicht ſo innig ſcheint er empfunden zu haben, daß hier der Artiſt das, was er in der Seele hervorbringen will, auch durch Wirkung unterſtützen muß, und daß der Ausdruck in einem Gemälde auch durch den Ton deſſelben gehoben werden ſoll.

Hannibal Carraccio brachte mit ſeinen Arbeiten in dem Pallaſte Farneſe acht Jahre zu, und erhielt monatlich nicht mehr als zehen Thaler. Da er ganz zu Ende war, zahlte man ihm fünfhundert Thaler aus. Carraccio, der arm geboren und an einen dürftigen Unterhalt gewöhnt war, beſas eine ungeheuchelte Gleichgültigkeit gegen das Geld, von der er auch ſchon mehreremale in ſeinem Leben die unzweideutigſten Proben abgelegt hatte: allein itzt glaubte er in der unbedeutenden Summe, die man ihm reichte, eine Verachtung ſeiner Talente zu finden, und dieſes verſenkte ihn in eine Schwermuth,

muth, welche ſeine Tage abkürzte. Er ſtarb in Rom 1606, im neun und vierzigſten Jahre ſeines Lebens.

Man hat oft die Werke der drei Carracci's mit einander verwechſelt, weil man immer in ihnen in Anſehung der Manier ſehr viel Aehnlichkeit bemerkte, beſonders ehe Hannibal Carraccio nach Rom gieng. Indeſſen hat ein jeder dieſer drei Artiſten etwas Eigenes und Charakteriſtiſches, das ihn von den andern unterſcheidet. Ludwig hat z. B. weniger Feuer, aber mehr Graziöſes und Großes; Auguſtin zeigt mehr Geiſt in ſeinen Gedanken und mehr Gefälliges in der Ausführung; Hannibal beſitzt endlich mehr Stolzes, in der Zeichnung mehr Gründliches, im Ausdrucke mehr Lebhaftes, und in der Ausführung mehr Feſtes.

Reynolds hegt für Ludwig Carraccio, deſſen Werke er in Bologna geſehen hat, eine gewiſſe Vorliebe. Er führt ihn in Rückſicht desjenigen, was in der Malerei Styl genannt wird, und was in nichts Andern, als in der Geſchicklichkeit beſteht, die Farben ſo anzuordnen, daß ſie die Ideen oder die Gefühle eben ſo in dem Gemälde, wie die Worte in einer Rede ausdrücken, als ein vorzügliches Muſter an. „Ludwig Carraccio, ſagt er, „iſt es, der nach ſeinen beſſeren Werken zu urtheilen, „ſich der Vollkommenheit in Anſehung dieſes Theiles der Ma„lerei am meiſten genähert zu haben ſcheint; ſeine breiten ſo „natürlich ſich ausdehnenden Lichter und Schatten, ſein ſim„ples mit ſo vieler Einſicht behandeltes Colorit, das nie den „Blick von dem Gegenſtande, der ihn beſchäftigen ſoll, abzieht, „endlich die mächtige Wirkung ſeines Halblichtes, das er über „alle ſeine Schöpfungen ausgegoſſen zu haben ſcheint — die„ſes Alles iſt, wie ich wenigſtens glaube, ernſten und majeſtä„tiſchen Sujets weit mehr angemeſſen, als jenes blendende „und künſtlichere Sonnenlicht, mit welchem ein Titian ſeine „Stücke beleuchtet hat. Es iſt zu beklagen, daß die Werke „des Ludwig Carraccio, die ich für das Studium der jun„gen Künſtler ſo nützlich halte, ſich nur in Bologna befin„den. Sie ſind es würdig, daß ihnen der angehende Artiſt „ſeine ganze Aufmerkſamkeit ſchenkt, und es ſollten junge reiſen-

„de

„de Künſtler ſich in Bologna länger aufhalten, als es gewöhn„lich zu geſchehen pflegt.“

Hannibal Carraccio wird unter den großen Meiſtern mit zu denjenigen gerechnet, welche man in Anſehung der Kenntniß und der Schönheit der Zeichnung als Muſter betrachtet: dieſes iſt auch die Urſache, warum man ſeinen Gemälden die von ihm für die farneſiſche Gallerie aus Stuck verfertigten Figuren vorzieht. Diejenigen, die ihm den Vorwurf machen, daß er ſich in Rückſicht des Colorits in Rom weniger gut, als in Bologna gezeigt habe, mögen erwägen, daß er ſeinen hohen Ruhm hauptſächlich der in Rom angenommenen Manier zu verdanken hat. Strenge Kunſtrichter wollen in der Zeichnung ſeiner Formen zu wenig Mannigfaltigkeit finden; ſie behaupten auch, daß er nur in der Darſtellung der männlichen Schönheit excellirt, und daß, wenn er auch in den Nachahmungen der Antiken ſich einigemal dieſen Meiſterſtücken der alten Kunſt genähert, er ſich doch niemals zu den hohen Ideen und zu der Größe des Styls aufgeſchwungen habe, durch den ſich die Artiſten des Alterthums ſo ſehr charakteriſiren; es ſei alſo von ihm zwar ſehr ſchön, das Aeußere ihrer Manier nachgeahmt, aber nie das Innere dieſer unſterblichen Meiſter erreicht worden, und er ſei nicht ganz in das eingedrungen, was die Alten bei ihren Schöpfungen leitete.

Die Fortſchritte, welche Hannibal Carraccio machte, und der Ruhm, den er ſich auf eine ſo verdiente Weiſe erwarb, ſind vielleicht nicht ohne allen Nachtheil für die Kunſt geweſen. Sein Verdienſt und ſein Anſehn hat bei einem ſehr großen Theile von jungen Künſtlern, welche nach ihm aufgeſtanden ſind, zu viel gegolten, und ſie haben ihn zum Gegenſtand des Studiums gemacht, zu welchem ſie jene Meiſter hätten wählen ſollen, welche Hannibals Lehrer waren, und welche von ihm nicht erreicht wurden. So ſind ſie nun aber ſelbſt nicht einmal ihm gleichgekommen, deſſen Fehler ſie noch überdieſes annahmen, ohne im Uebrigen ſeine Schönheiten zu erreichen; ſo haben ſie nicht ſowohl anmuthige und graziöſe, als nur ſolche Formen zu bilden geſucht, welche Kraft und Stärke ankündigen; ſo haben

haben ſie über den Nachahmungen der äußeren Geſtalt den Ausdruck der inneren Regungen vernachläſſigen gelernt, den der Artiſt doch nie aus dem Geſichte verlieren ſoll, und dem er durch das Aeußere der Form immer zu entſprechen ſuchen muß; ſo haben ſie endlich auch nicht der hohen Ideen fähig werden können, deren ein Raphael fähig war. Unter den Künſtlern der franzöſiſchen Schule bildete ſich Le Brun nach den Originalgemälden Hannibals, und obgleich Le Sueur den Raphael nur nach Stichen hatte ſtudiren können, welche nach den Werken dieſes großen Artiſten gefertiget worden waren, ſo übertraf er doch ſeinen Nebenbuhler durch jene die Seele ſo ſehr rührende Schönheit, und durch den Ausdruck der Regungen, die dieſe erfüllen.

Franzöſiſche Schule. Die franzöſiſche Schule zeigt wegen ihrer verſchiedenen Meiſter ſehr große Verſchiedenheiten, und es haben, wenn es erlaubt iſt, ſich dieſes Ausdrucks zu bedienen, es haben in dieſer Schule wiederum ſo viele verſchiedene Schulen exiſtirt, daß es ſehr ſchwer hält, ſie zu charakteriſiren. Einige von ihren Künſtlern haben ſich nach florentiniſchen oder lombardiſchen Artiſten gebildet; Andere haben in Rom die Manier der Römer ſtudirt; Andere haben wieder die der venetianiſchen Maler angenommen; und Einige haben ſich endlich wieder durch eine Manier ausgezeichnet, welche ſie nur allein ſich ſelbſt zu verdanken ſcheinen, und welche eigen genannt werden kann. Welchen von dieſen verſchiedenen Styls kann man nun aber wohl als den Charakter der franzöſiſchen Schule betrachten? Redet man im Allgemeinen, und übergehet man die Künſtler, welche hier eine Ausnahme machen, ſo könnte man ſagen, daß der Charakter der in die franzöſiſche Schule gehörigen Artiſten darinne beſtehe, keinen beſonderen Charakter zu haben, dagegen aber Alles nachahmen zu können, was ſie ſich nachzuahmen vornehmen. Im Allgemeinen könnte man auch noch von ihr ſagen, daß man in ihr in einem mittelmäßigen Grade alle Theile der Kunſt antreffe, daß ſie übrigens aber in keinem beſonders excellirt, auch nicht die Kunſt in irgend einem weiter gebracht habe.

Man

Man würde ſicher manche Schwierigkeit finden, wenn man es unternähme, den Zeitpunct mit einiger Gewißheit anzugeben, in welchem Frankreich zuerſt Maler gehabt hat. Denn man weiß, daß in den alleräIteſten Zeiten ſich ſchon hier Künſtler befanden, welche die Glas- und Miniaturmalerei trieben, und zu welchen in Rückſicht dieſer beiden Gattungen der Malerei einigemale ſelbſt das Land der Künſte, Italien, ſeine Zuflucht nahm. Wenn Franz der Erſte den Meiſter Roux oder Maeſtro Roſſo, einen Florentiner, und den Primatice, einen Bologneſer, nach Frankreich kommen ließ, ſo hatte die franzöſiſche Nation ſchon eine ſehr große Menge Künſtler, welche ſich freilich nicht durch hohe und außerordentliche Talente auszeichneten, aber doch immer fähig waren, nach dieſen fremden itzt genannten Meiſtern zu arbeiten.

Der älteſte franzöſiſche Maler, der ſich berühmt gemacht hat, iſt Jean Couſin. Er trieb hauptſächlich die Glasmalerei, zeichnete ſich aber auch durch wirkliche Gemälde aus. Man betrachtet das ſeines Weltgerichts, das ſich in der Sacriſtei der Franziscaner in dem Walde von Vincennes befindet, als einen Beweis ſeines fruchtbaren Genies, ein Stück das auch graviert worden iſt. Dieſer Maler war auch Bildner. Seine Zeichnung iſt correkt, aber nicht ſehr elegant.

Die Malerei, welche in Frankreich von Franz dem Erſten einige Zeit hindurch aufgemuntert worden war, ſank hier in der Folge wieder, und fieng nur erſt unter der Regierung Ludwig des Dreizehnten wieder an aufzuleben. Hier ſtand ein Jacques Blanchard auf, welcher ſich in der venetianiſchen Schule gebildet hatte, und den die Franzoſen ihren Titian nennen. Da er ſehr frühzeitig ſtarb, und ſein Talent nicht durch Schüler verewigt wurde, ſo kann man dieſen ſchätzbaren Artiſten nur als einen iſolirten Künſtler, nicht aber als einen Stifter der franzöſiſchen Schule betrachten.

Eben ſo wenig genießt auch Frankreich das Glück einen der größten Maler, ja vielleicht den größten, den es je hervorgebracht hat, unter die Meiſter ſeiner Schule rechnen zu können. Ihn zählt Italien, weil er ihm die Ausbildung ſeiner

hohen Kunſttalente verdankt, unter ſeine großen Artiſten: Frankreich, das ſo ſtolz darauf iſt, ihm das Leben und ſeine erſte Erziehung gegeben zu haben, tröſtet ſich indeſſen damit, daß, wenn es ihn auch nicht unter den Stiftern ſeiner Schule anführen kann, ihn doch zum wenigſten unter ſeine Artiſten rechnen darf.

Man wird leicht fühlen, daß ich hier von Pouſſin ſpreche, den die Franzoſen ihren Raphael nennen, der aber nicht, wie der urbiniſche Künſtler, Stifter einer Schule geworden iſt, nicht wie jener, Schüler hinterlaſſen hat.

Nicolas Pouſſin wurde zu Andely in der Normandie im Jahre 1594 in einer von Soiſſons herſtammenden Familie geboren. Sein Vater war von Adel, aber ohne Vermögen. Der junge Pouſſin kündigte während des Laufes ſeiner wiſſenſchaftlichen Beſchäftigungen ſeinen Geſchmack für die Zeichnung an, in der er auch ſehr ſchnelle Fortſchritte machte, ſo bald er von ſeinem Vater die Erlaubniß, ſich mit ihr zu beſchäftigen, erhalten hatte. Er verließ in ſeinem achtzehnten Jahre die vaterländiſche Provinz, und gieng nach Paris, um ſich in der Kunſt unterrichten zu laſſen; aber hier lagen die Künſte darnieder. Pouſſin vertrauete ſich indeſſen doch dem Unterrichte zweier Maler an, von denen der Eine aller Talente ermangelte, der Andere aber nur einige wenige Geſchicklichkeit im Portraitiren beſas. Pouſſin ſahe ſehr bald, daß ihm dieſe Meiſter nur ſehr wenig nützlich werden würden, und er verließ ſie daher nach einigen Monaten wieder. Bei ihnen hatte er indeſſen doch das Mechaniſche der Kunſt gelernt, hatte übrigens nun aber keine andern Lehrer, als die nach Raphael und Julius Romano gefertigten Stiche. Sein heißeſter Wunſch war eine Reiſe nach Rom, er trat dieſe auch zweimal an, wurde aber beidemal genöthiget, ſie zu unterbrechen.

Endlich lernte er in Paris, nachdem er hier und in den Provinzen Einiges gearbeitet hatte, was ihm ſehr ſchlecht bezahlt worden war, den Kavalier Marin kennen, der durch den Adonis ſo bekannt geworden iſt, ein Gedicht, das die auffallendeſten Beiſpiele von Geiſtesſchönheit und von Mißbrauch

des

des Talentes enthält. Der Kavalier Marin erkannte in dem jungen Pouſſin einen wahrhaft dichteriſchen Maler, und wie die Eigenliebe immer einen ſehr großen Einfluß auf die Urtheile der Menſchen zu haben pflegt, ſo fühlte nun auch Marin eine um ſo ſtärkere Neigung in ſich, den jungen Pouſſin zu ſchätzen, je mehr er ihn Scenen aus dem Adonis zeichnen ſahe. Marin reiſte wieder nach Rom zurück, und machte dem jungen Artiſten das Anerbieten, ihn mit dahin zu nehmen; allein Pouſſin war wegen einiger angefangenen Arbeiten, und unter andern wegen eines Gemäldes, das den Tod der heiligen Jungfrau vorſtellte, und das er für die Notre-Dame malte, genöthiget, in Paris zu bleiben. Aber er unternahm, ſo bald er dieſe Arbeiten beendigt hatte, zum drittenmal die Reiſe nach Rom, wo er nun auch im Frühling des Jahres 1624 ankam.

Hier fand er den Kavalier Marin, aber im Begriff eine Reiſe nach Neapel anzutreten, wo er bald nachher ſtarb. Marin hatte ihn zwar bei ſeinem Abgange noch dem Kardinal Barberin, einem Neffen des Pabſtes Urban des Achten, empfohlen, allein der Kardinal mußte Rom wegen ſeiner Legationen auch ſehr bald verlaſſen. Pouſſin, der ſich ſchon den Jahren des Mannes näherte, befand ſich daher ohne alle Bekanntſchaft und ohne alle Unterſtützung in einer fremden Stadt, und fand durch nichts Hülfe, als durch ſein Talent, das aber, weil es keine Lobredner hatte, leider nur wenig gewürdiget wurde. In dieſem traurigen und kummervollen Zuſtande, der eine weniger ſtarke Seele zur Verzweiflung gebracht haben würde, und indem er durch ſeine Werke kaum das erwerben konnte, was die Anſchaffung der Leimwand, der Farben und der nothwendigſten Bedürfniſſe des Lebens forderte, in dieſem Zuſtande hielt ſich Pouſſin dennoch für glücklich, weil er die Antike und den Raphael ſtudiren konnte. So kann der Wißbegierige, dem ſich eine Gelegenheit darbiethet, die heftigen und edlen Neigungen ſeines Geiſtes zu befriedigen, ſelbſt unter einem Heer von Leiden glücklich ſeyn, wenn im Gegentheil die gemeine Seele, die an Nichts Geſchmack findet, ſich ſelbſt im Schooße des Glückes unglücklich fühlt.

Der

Der dürftige Pouſſin fand endlich noch um ſo mehr Schwierigkeiten, ſich durch Hülfe ſeines Talentes einen nothdürftigen Unterhalt zu erwerben, jemehr ſeine Manier auch der damals in der Kunſt herrſchenden Mode entgegen war. Uebrigens wird auch nicht leicht der Künſtler berühmt, deſſen Perſon nicht gekannt iſt, und Pouſſin lebte gerade in der größten Abgezogenheit von Menſchen. Er fand ſich einmal genöthiget, ein Gemälde für acht Franken zu verkaufen, von dem ein junger, aber mehr bekannter Maler eine Copie fertigte, die er gerade noch einmal ſo theuer verkaufte.

Anſtatt nun unabläſſig zu arbeiten, um die Zahl ſeiner Werke zu vermehren, und durch Menge derſelben ſich das Wenige zu erhöhen, das er gemeiniglich für dieſelben erhielt, widmete vielmehr Pouſſin, beſeelt von jenem Muthe, den eine heftige Liebe für die ſchönen Künſte erweckt, dem Studium den größten Theil ſeiner Zeit. Er copirte in Verbindung mit dem Bildner Duquesnoy, der unter dem Namen François Flamand ſo bekannt iſt, die Antiken mit der Bleifeder, modellirte ſie von der Seite und nach Vorn, und maß ihre verſchiedenen Parthieen aus: er luſtwandelte in den Weinbergen und den entlegenſten Fluren Roms, betrachtete und zeichnete die Statüen der Griechen und Römer, vertrauete ſeinem Gedächtniſſe oder ſeinem Papier die ſchönſten Proſpecte an, und bemächtigte ſich der ſchönſten Wirkungen der Natur. Er ſkizzirte Alles, wovon er glaubte, daß es ihm dereinſt nützlich werden könnte, Bäume, Terraſſen, Wirkungen des zufällig-einfallenden Lichtes, Geſchichtskompoſitionen, Figuren-Anordnungen, Draperieen, Waffen, antike Bekleidungen, und Geräthſchaften. Und konnte hier wohl Pouſſin über Armuth klagen, da er jeden Abend in ſeine armſelige Wohnungmit ſolchen Reichthümern zurückkehrte, und jeden Abend den wichtigen Schatz, den er hier anſammelte, vergrößerte? Ein Jeder, welcher ſein Leben beobachtet hätte, würde ihn für unglücklich gehalten haben; und ihm waren alle Augenblicke ſeiner Exiſtenz ſelige Genüſſe.

Man

Man darf nicht glauben, daß Pouſſin für die Kunſt jene Stunden verloren habe, wo ſeine Hand den Pinſel, die Bleifeder und den Wiſcher ruhen ließ. Er war auch bemüht, ſich den Grund des Schönen zu entwickeln, das er beobachtet hatte, dachte über das Theoretiſche ſeiner Kunſt nach, betrat das Gebiet der Geometrie und der Optik, prägte durch Beihülfe eines geſchickten Wundarztes ſeinem Gedächtniß die Wahrheiten der Zergliederungskunde, die er ſchon in Paris kennen gelernet hatte, wieder ein, und ſtudirte von neuem die Schriften und die Kupfer eines Veſal. Er benutzte ſelbſt die Zeit, während der er ſich auf der Straße befand, indem er hier die Vorübergehenden, ihre Phyſionomieen, ihre Stellungen, die Falten ihrer Kleider, die verſchiedenen Leidenſchaften, die ſich in ihren Geſichtszügen ankündigten, beobachtete, und ſich das, was ihm wichtig zu ſeyn dünkte, ſkizzirte.

Sein Genie hatte ſehr viel Aehnlichkeit mit dem des Raphael, daher er denn auch dieſen großen Artiſten vor allen Andern ſchätzte. Domeniquino erhielt ſeine zwote Achtung, und den Titian ſtudirte er wegen des Colorits; man verſichert, daß er ſelbſt einige Gemälde dieſes Meiſters copirt habe; wenn er übrigens in der Folge Titians Grundſätze weniger befolgte, ſo geſchahe es ohne Zweifel aus wohlüberlegten Gründen.

Endlich kam der Kardinal Barberin von ſeinen Geſandtſchaften in Frankreich und Spanien nach Rom wieder zurück; er beſchäftigte Pouſſin, machte ſeine Talente bekannter, und wenn ſich dieſer große Artiſt nun auch nicht gerade Reichthümer erwarb, die er ohnehin verachtete, ſo hörte er doch zum wenigſten auf, dürftig zu ſeyn. Der Tod des Germanicus war das erſte Stück, das er für den Kardinal arbeitete. Nie ließ er ſich für ein Werk, das man von ihm verlangte, vorausbezahlen; er ſchrieb, wenn er eins beendiget hatte, den Preis auf die Rückſeite der Leimwand, und dieſer war nach Verhältniß des Talentes und des Ruhms dieſes Künſtlers immer ſehr mäßig. Beſtändig weigerte er ſich Etwas anzunehmen, was die Summe, die er in Anſehung eines Stückes ſelbſt feſtgeſetzt hatte, überſtieg; man hatte ihm zum Beiſpiel für die

die Entführung des heiligen Pauls hundert Thaler geſchickt, und er gab funfzig wieder zurück. Sehr oft war es der Fall, daß Gemälde, für die er nur ſechzig Thaler gefordert hatte, in einigen Jahren darauf für tauſend verkauft wurden.

Sein Ruhm verbreitete ſich von Rom nach Frankreich. Er erhielt hierher durch den Miniſter des Noyers, welcher Surintendant über die königlichen Gebäude war, einen Beruf, dem er aber ſehr ungern folgte. Er bekam eine Wohnung in dem königlichen Schloſſe der Tuilerien, und den Titel des erſten Malers des Königs: allein dieſes Glück wurde ſehr bald durch die Wirkungen des Neides zerſtört. Vouet und ſeine Schüler, bis auf den Landſchaftsmaler Fouquieres tadelten auf das bitterſte die Werke, die er gefertiget, ja ſogar auch diejenigen, die er noch nicht gefertiget hatte, und man kabalirte endlich ſelbſt bei dem Miniſter gegen ihn. Er erhielt die Erlaubniß nach Rom zu reiſen, um da ſeine Gattin aufzuſuchen und ſeine Sachen in Ordnung zu bringen, aber Pouſſin faßte bei ſeiner Abreiſe den Entſchluß, nie wieder zurück zu kommen.

Er ſtarb in Rom 1665 in einem Alter von ein und ſiebenzig Jahren. Er hätte ſehr leicht reich werden können, wenn er nur einigermaßen die heftige Begierde hätte benutzen wollen, mit der man ſeine Werke ſuchte; allein Pouſſin fand mehr Geſchmack an einem mittelmäßigen Glücke; er hatte ſeine Gattin mit demſelben Geiſte der Mäßigkeit erfüllt, und beide hatten nicht einmal eine einzige Bedienung zu ihrer Bequemlichkeit.

Ob ſich gleich ſeine Werke von den Werken anderer Meiſter ſehr gut unterſcheiden, ſo war er doch immer noch bemüht, in Anſehung der Manier und des Tones in ihnen mannigfaltig zu ſeyn, und er pflegte daher nach Maßgabe des Sujets und des Ausdruckes deſſelben ſich bald einer feſteren oder weicheren Tuſche, bald einer muntrern oder kühnerern Tinte, bald einer lächelndern oder wilderern Lage, bald eines mehr ausgedehnten oder eingeſchloſſenen Lichtes zu bedienen. Auf die Malerei hatte er die Theorie der verſchiedenen Tonarten,

die

die die Griechen in die Muſik eingeführt hatten, angewand; nämlich die doriſche für ernſthafte und männliche Empfindungen, die phrygiſche für heftige und wilde Leidenſchaften, die lydiſche für ſanfte und angenehme Regungen, und die joniſche für Feſte, für Bacchanalien, für Tänze. Dieſes macht er uns ſelbſt in einem ſeiner Briefe bekannt. Dachte er aber auf Mannigfaltigkeit in Anſehung ſeiner Sujets und der Manier ſie zu behandeln, ſo hielt er es auch für etwas der Kunſt ganz Unwürdiges, Sujets zu bearbeiten, welche alles Edlen ermangelten.

Seine tiefdurchdachten und immer ſehr ſinnreichen Compoſitionen haben ihm den Titel eines Malers für geiſtvolle Menſchen erworben: man könnte ihn aber auch wegen des mit ſo vieler Strenge von ihm beobachteten Coſtums einen Maler für Gelehrte nennen. So groß ſich auch manche Meiſter in dieſem und jenem Theile der Kunſt gezeigt haben, ſo glaube ich doch, daß die Stücke keines in der Seele des Betrachters ſo tiefe Eindrücke zurücklaſſen, als die Werke Pouſſins; und dieſes iſt eine Folge der Aufmerkſamkeit, die dieſer Künſtler verrieth, durch alle Mittel der Kunſt dem Eindrucke zu entſprechen, der durch ſeine Schöpfung auf die Seele geſchehen ſollte. Man darf nur einmal das Teſtament des Eudamidas, nur einmal den Tod des Germanicus, nur einmal ſein Arkadien geſehen haben, und man wird ſich immer wieder dieſer Stücke erinnern, und ſich bei jeder Erinnerung aufs neue gerührt, und zum Nachdenken veranlaßt finden.

Auch war der Zweck, den ſich Pouſſin vorſetzte, und den er als Zweck aller Kunſt anſahe, zu der Seele zu reden: alle ſeine Bemühungen ſchienen auf ihn gerichtet zu ſeyn: Man kann ſelbſt behaupten, daß ihn dieſer Grundſatz verleitet habe, zwar nicht die Farbe, denn immer bediente er ſich derjenigen, die dem Objecte zukam, aber doch jenes Anziehende, jenes Anlockende in dem Colorite zu vernachläßigen: er würde gefürchtet haben, durch eine ſolche flüchtige und vorübergehende Beluſtigung des Geſichtsſinnes die gerührte und nun nachdenkende Seele des Betrachters zu zerſtreuen, und er hatte den Vorſatz,

ſatz, anzuziehen und zu feſſeln, nicht aber zu glänzen. Ich ſtehe nicht an, zu glauben, daß das ſo oft getadelte Colorit des Pouſſin zum Theil mit die Urſache jener tiefen und bleibenden Eindrücke ſei, welche bei der Betrachtung ſeiner Werke auf die Seele geſchehen. Und in der That, wenn es wahr iſt, und worüber ſehr leicht ein Jeder an ſich ſelbſt die Beobachtung machen kann, wenn es wahr iſt, daß bei einem zu lebhaften Glanze die Seele weniger vermag, ſich zu ſammeln und zu faſſen, ſo muß man zugeben, daß kein Artiſt mehr, als Pouſſin die Pflicht des Malers gekannt habe, welcher ſich vornimmt, den Vortheil, zu gefallen, nur als ein Mittel zur Belehrung und zum Unterrichte des Geſichtsſinnes zu benutzen.

Und man darf nicht glauben, daß Pouſſin ſich einer Unwahrheit gegen die Natur ſchuldig gemacht habe, wenn er in ſeinem Colorite das Schimmernde und Glänzende vermied, das ſeiner Abſicht entgegen geweſen wäre. Er hatte beobachtet, daß die Fleiſchhaltungen und die Farben nur dann das Friſche und Lebhafte hätten, wenn ſie in der Nähe betrachtet würden; daß ſie aber im Gegentheil nur matt und gedämpft ausſähen, wenn man ſie aus der Entfernung erblickte, und daß daher der Maler eine Unwahrheit begehe, und mehr dem Geſichtsſinne, als der Vernunft Gnüge leiſte, wenn er denen, in einer beträchtlichen Entfernung von dem Auge gehaltenen Gegenſtänden das Glänzende ertheilte, das doch eigentlich dieſe nur dann haben können, wenn ſie dem Blicke genähert ſind. Und ſo hatte Pouſſin das Vergnügen, ſich auch da wahr zu ſehen, wo er eine mit ſeinen tiefen Kenntniſſen ſtreitende Coquetterie verwarf.

Wenn Pouſſin nicht immer die venetianiſchen Maler in der Verbreitung der Lichter und Schatten durch große Maſſen nachahmte, ſo kam es daher, weil er glaubte, daß die Kunſt nicht immer das darſtellen müſſe, was das Schauſpiel der Natur dem Anblicke nur ſelten darbiethet. Er glaubte, daß der Maler, ohne zu dieſem Kunſtgriffe ſeine Zuflucht nehmen zu dürfen, Mittel genug habe, die Gegenſtände durch die Abſtufung der Tinten und durch die Dazwiſchenkunft einer nach

Verhältniß der Diſtanzen größeren oder kleineren Luftmaſſe zu heben.

Immer dem Grundſatze getreu, die Seele des Betrachtenden zu feſſeln, nicht aber zu zerſtreuen, ſtellte Pouſſin in ſeinen Compoſitionen nur große, edle und Natur athmende Gegenſtände dar; in ihnen erblickt man ſchöne architectoniſche Maſſen, aber keine kleinlichen Verzierungen; bezaubernde Landſchaften, aber keine Ziergärten; Würde ankündigende Draperieen, aber keinen lächerlichen Putz. Ihm iſt übrigens der Vorwurf gemacht worden, daß er bisweilen zu viel Falten angebracht habe, ein Fehler, gegen den er auch in der That nicht ganz gerechtfertiget werden kann.

Wenn man Pouſſin keine Aehnlichkeit mit irgend einem neueren Maler haben ſieht, ſo muß man bedenken, daß dieſer große Künſtler auch gar nicht geſucht habe, den Artiſten der neueren Zeit ähnlich zu ſeyn. Er hatte die Kunſt der Alten an ihren Statüen, in ihren Basreliefs und in den Ueberbleibſeln ihrer Malereien ſtudirt. Er hatte ferner auch durch Hülfe deſſen, was er von ihr kannte, das zu ergründen geſucht, was man eigentlich nicht mehr kennen kann, nämlich die Manier eines Apelles und anderer großer Meiſter des Alterthums, die Art, mit der dieſe Unſterbliche auffaßten, und die Grundſätze, die ſie befolgten; und er war, nachdem er dieſe Pfade der Unterſuchung und des Nachdenkens durchwandelt hatte, nur bemüht, die Malerei der Alten wieder aufleben zu laſſen. Wir ſind weit entfernt, das Herrliche und Schöne jener Theile der Malerei herabwürdigen zu wollen, die den neueren Künſtlern ihre Bildung verdanken, und die die Alten gar nicht gekannt zu haben ſcheinen: aber wenn man die tiefen Einſichten erwägt, die die Griechen in allen jenen Schöpfungen gezeigt haben, die uns noch von ihnen übrig ſind, und nach denen wir ſie beurtheilen können, ſo fühlt man ſich genöthiget zu glauben, daß die von ihnen nicht dargeſtellten Schönheiten der künſtleriſchen Behandlung auch immer weniger würdig und mit einem Worte immer ſolche geweſen ſind, welche denen von ihnen zur Darſtellung gewählten, nachtheilig geworden wären,

und

und man iſt alsdann nicht ſehr abgeneigt einzugeſtehen, daß, indem Pouſſin die Malerei der Alten wieder hervorzurufen ſuchte, er in der That den Künſtlern den ſchönſten und herrlichſten Pfad gezeigt habe, den ſie nur immer betreten können.

Aber dieſer große, von ſeinem Vaterlande entfernte, und mehr bewunderte als nachgeahmte Artiſt, hat, wie wir ſchon bemerkt haben, zu der Begründung der franzöſiſchen Schule nichts beigetragen. Einen ſeiner heftigſten Gegner und Verfolger kann man als den Stifter derſelben anſehen, da diejenigen Artiſten, welche in der blühenden Periode der Kunſt in Frankreich vorzüglich geglänzt haben, ſeine Schüler geweſen ſind. Ich ſpreche von Simon Vouet, der ohne Zweifel bedeutende Talente beſas, der aber dennoch eine ſehr ſchlechte Schule geſtiftet haben würde, wenn ſeine Zöglinge unglücklicherweiſe ſeine Manier ganz befolgt hätten. Er zeichnete ſich durch eine außerordentliche Leichtigkeit im Arbeiten aus, war aber in der Zeichnung gekünſtelt, in der Farbe unwahr, und hatte vom Ausdrucke keine Idee. Das, was er Bewunderungswürdiges beſitzt, verdankt er zum Theil dem Unrichtigen, deſſen er ſich dadurch ſchuldig machte, daß er, der ſchnelleren Beendigung wegen, Lichter und Schatten durch große allgemeine Tinten ausdrückte. Es ſcheint, als wenn dieſer Artiſt nur den Pinſel habe nehmen dürfen, um mit einem einzigen Striche das gewählte Sujet zu beendigen: bei ihm wird man verſucht ſich für befriedigt zu halten, weil man in Erſtaunen geſetzt wird. Dieſer Künſtler hat übrigens doch die Ehre, den ſchlechten Geſchmack, der zu ſeiner Zeit in Frankreich herrſchte, verdrängt, und ſeiner Nation einen beſſern gegeben zu haben. Er ſtarb 1641 in einem Alter von neun und funfzig Jahren.

Legte Vouet den Grund zu der franzöſiſchen Schule, ſo war es die Hand Le Bruns, ſeines Schülers, die das Gebäude vollendete.

Ein mittelmäßiger Bildner war der Vater des Charles le Brun, der im Jahr 1619 geboren wurde. Der Vater unterrichtete ſeinen Sohn ſelbſt, nahm ihn mit dahin, wo ihn

ſeine Arbeiten nöthig machten, und ließ ihn da an ſeiner Seite zeichnen. Es wurden ihm einige Arbeiten in den Gärten des Kanzlers Seguier übertragen, deſſen Andenken noch lange heilig ſeyn wird, weil er die Künſte und die Wiſſenſchaften beſchützte. Seguier ſahe hier den jungen Le Brun, fühlte ſich von ſeiner Phyſionomie angezogen, bewunderte ſeine Anlagen zum Zeichnen, munterte ihn auf, unterſtützte ihn mit Geld und ſorgte für ſeine fernere Bildung. Der junge Le Brun erhielt nun Vouet zum Lehrer, den er eben ſo wie ſeine Mitſchüler durch die ſchnellen Fortſchritte, die er machte, in Erſtaunen ſetzte. In ſeinem zwei und zwanzigſten Jahre lieferte er das Gemälde, das die Roſſe des Diomedes vorſtellt, und das im Palais Royal neben den Werken der größten Meiſter einen Platz erhielt. Das Jahr darauf ließ ihn ſein Gönner nach Italien reiſen und bewilligte ihm eine ſehr anſehnliche Unterſtützung. Er empfahl ihn auch an Pouſſin; aber der junge Künſtler beſtimmte ſich vermöge ſeiner Naturanlagen mehr für jenen modernen Theil, den man die große Maſchine nennt, als für das Tiefgedachte und Weiſe der griechiſchen Artiſten, für das ihm Pouſſin ſo viel Sinn hätte beibringen können. Die Empfehlung an dieſen großen Meiſter war indeſſen für den jungen Le Brun nicht ohne Nutzen, denn auf ſein Anrathen ſtudirte er die Denkmäler der Alten, ihre Gebräuche, ihre Kleidungen, ihre Architectur, ihre Schauſpiele, ihre Uebungen, ihre Schlachten und ihre Triumphe. Und hier, wo Pouſſin den jungen Le Brun aufklärte, hier iſt es, wo man einigermaßen noch ſagen kann, daß dieſer unſterbliche Artiſt auf die Begründung der franzöſiſchen Schule einigen Einfluß gehabt habe.

Le Brun fand nach ſeiner Zurückkunft in ſeinem Vaterlande nur einen einzigen Nebenbuhler, und dieſer war Euſtache le Sueur. Allein er, der mehr Ruhm beſas, mehr beſchützt wurde, vielleicht auch thätiger und mit ſeinem eigenen Intereſſe mehr beſchäftiget war, ſiegte über dieſen ſo gefürchteten Rival, den ihm aber die Nachwelt vorzieht. Ihm übertrug man alle wichtige Werke, und er hatte alle Gelegenheiten ſich

auszuzeichnen; eine einzige, die man Le Sueur nicht nehmen konnte, war indeſſen hinreichend, um den Namen dieſes Künſtlers in den Jahrbüchern der Kunſt zu verewigen; übrigens mußte das Jahrhundert, das ihn hervorgebracht hatte, erſt noch verfließen, ehe man ihm ganz Gerechtigkeit wiederfahren ließ.

Doch, wenn wir den Le Sueur gegen die Blindheit oder Partheilichkeit ſeiner Zeitgenoſſen rächen, ſo wollen wir auch nicht vergeſſen, was die Künſte dem Le Brun zu verdanken haben. Es war zwei Jahre nach ſeiner Zurückkunft von Rom, als er, hauptſächlich durch ſein Anſehn bei dem Kanzler Seguier, ſeines Wohlthäters, die Errichtung der königlichen Akademie der Malerei bewirkte, deren Stiftung man gleichſam als den Sieg der franzöſiſchen Schule betrachten kann. Bis itzt hatten die Künſtler mit jenen Malermeiſtern, welche ſich hauptſächlich mit dem Ausmalen der Gebäude zu beſchäftigen pflegen, eine Zunft gebildet, und die ſchöne Kunſt war in dieſer monſtröſen Verbindung dem Handwerke der Letztern untergeordnet geweſen.

Der Surintendant Fouquet war noch im Genuſſe des Glückes, das ihn endlich ſo grauſam verlaſſen ſollte. Seine Pracht verdunkelte den Glanz des Thrones. Man darf nur ſagen, daß er ſein Schloß zu Vaux durch die Talente Le Bruns verſchönert zu ſehen wünſchte, um bemerken zu laſſen, daß Le Brun als der erſte Maler der Nation angeſehen wurde. Fouquet gewann den Le Brun durch ein Jahrgeld von zwölftauſend Livres, eine Summe, welche itzt faſt noch zweimal ſo viel ausmachen möchte, und neben welcher doch noch die Gemälde beſonders bezahlt werden ſollten, welche Le Brun liefern würde.

Nachdem Fouquet in Ungnade gefallen war, arbeitete Le Brun für den König, der ihn in den Adelſtand erhob, ihm den Titel ſeines erſten Malers beilegte, und ein Jahrgeld bewilligte, das jener ihm von Fouquet ausgeſetzten Penſion gleichkam; denn es ſchien als wenn der Monarch den Surintendanten an Freigebigkeit nicht übertreffen könnte. Ludwig der Vierzehnte

liebte allenthalben das Groſse, und ſein erſter Maler konnte nicht erfinderiſch nicht ſinnreich genug ſeyn, um ſeinen Geſchmack ganz zu befriedigen. Sculpturen und ſonſtige Verzierungen des Inneren der Zimmer, Tapeten, Schloſſer- und Goldſchmiedsarbeiten, Moſaiken, Tiſche, Vaſen, Kron- und Wandleuchter — Alles wurde unter der Aufſicht und nach den Zeichnungen Le Bruns verfertiget. Dieſe vielfachen Beſchäftigungen hinderten ihn indeſſen nicht, auch die Zahl ſeiner Gemälde zu vermehren, welche entweder ganz oder auch nur zum Theil von ſeiner Hand ſind. Die berühmteſten ſeiner Stücke, und deren Compoſition ganz Europa durch die ſchönen nach ihnen gearbeiteten Stiche kennen gelernet hat, ſind erſtlich zwei Gemälde in der Notre-Dame, von denen das eine den Märtyrertod des heiligen Andreas, das andere den des heiligen Stephanus darſtellt, ferner die von den Carmelitern bekehrte Magdalene, die Schlacht des Maxentius und des Conſtantin, die Familie des Darius vor dem Alexander, die Schlachten des Letzteren, Chriſtus unter den Engeln, u. a. m.

Le Brun war edel in ſeiner Dichtung und reich an Gedanken und Einfällen. Er war den weitläuftigſten Compoſitionen, die er mit Leichtigkeit erfand und mit Ueberlegung ausführte, gewachſen. Da er ſehr viele Kenntniſſe hatte, ſo beobachtete er auch mit vieler Strenge das Uebliche und Schickliche.

Wenige Maler haben in ſo vielen weſentlichen und auſserweſentlichen Theilen der Kunſt die Geſchicklichkeit beſeſſen, welche Le Brun beſas; und wenn man auch zugeben muſs, daſs er von mehreren Künſtlern übertroffen worden ſei, ſo will doch dieſes nur ſo viel ſagen, daſs in dem einen oder dem andern Theile der Kunſt dieſer und jener ſich gröſser gezeigt habe. Er war ein ſehr guter Zeichner, ob er hier ſonſt ſchon an Eleganz dem Raphael, an Reinheit dem Domeniquino nachſteht, und plumper und minder geiſtvoll als Hannibal Carraccio erſcheint, den er ſich zum Muſter gewählt, und deſſen Fehler er zum Theil angenommen hatte, wie dieſes bei dem Nachahmen gemeiniglich der Fall zu ſeyn pflegt. In Rückſicht der Drapirung befolgte

folgte er die Manier der römiſchen Schule; aber die Bekleidungen ſeiner Figuren waren nicht, wie bei den venetianiſchen Malern, Stoffe, ſondern nur Draperieen; eine Manier, die für die heroiſche Gattung, zu der ſeine Werke gehören, ſehr paſſend iſt: übrigens kam er in dieſer Kunſtparthie dem großen urbiniſchen Artiſten nicht gleich. Er hatte den Ausdruck der Affecten ſtudirt; dieſes beweiſt ſeine Abhandlung über das Charakteriſtiſche der Leidenſchaften; allein er glaubte, nachdem er dieſe allgemeinen Charaktere beobachtet und ihre Hauptzüge ſich eingeprägt hatte, dieſe ſo weitläuftige Wiſſenſchaft ſchon ganz zu beſitzen; immer wählte er nur die wenigen von ihm ſtudirten Charaktere, und vernachläſſigte das wichtige Studium jener mannigfaltigen und zahlenloſen Verſchiedenheiten, durch die ſich uns die inneren Regungen der Seele ankündigen. So verfiel er aber in den Fehler, ſich ſelbſt zu wiederholen, und hatte auch nicht jenes Feine, Gründliche und Wahre im Ausdrucke, durch das ſich Raphael ſo ſehr auszeichnet, ja, er kam in dieſem Theile der Kunſt ſelbſt nicht einmal einem Le Sueur gleich. Er liebte und hatte die große Maſchine der Kunſt ſehr gut inne; er war ein Freund von großen Compoſitionen, und er brachte in ſie Leben, Bewegung und Mannigfaltigkeit, ob er ſonſt ſchon nicht des Feuers und der Begeiſterung eines Rubens fähig war. Le Bruns Compoſitionen ſind mit Ueberlegung gearbeitet; die des Rubens hingegen ſind geſchaffen. Le Brun dachte gut; aber Raphael, Pouſſin und Le Sueur dachten tief. Le Brun konnte ſich erheben, aber er konnte nicht wie Raphael ſich zum Erhabenen aufſchwingen.

Nie muß man, in Anſehung der Farbe, dieſen Künſtler mit den venetianiſchen Malern vergleichen: es iſt bekannt, daß er ſie nicht ſtudirt hat; zudem findet man auch in der römiſchen und lombardiſchen Schule Beiſpiele von einer anmuthigeren, kräftigeren und feſteren Farbe, und von einer freieren, kühneren und weicheren Führung des Pinſels.

Es war ſehr natürlich, daß der eben ſo geiſtvolle, als unterrichtete Le Brun die Allegorie liebte, die dem Künſtler für ſinnreiche Erfindungen ein ſo weites Feld öfnet. Allein

er charakteriſirte, um das Fruchtbare und Unerſchöpfliche ſeines Geiſtes noch mehr zu zeigen, ſeine allegoriſche Figuren durch ſelbſt erfundene Symbole, anſtatt daß er ſich hier derjenigen hätte bedienen ſollen, deren ſich auch die Alten bedient haben, die durch ſie gleichſam geheiliget zu ſeyn ſcheinen, und die man als beſtimmte Charaktere einer gewiſſen hieroglyphiſchen Schreibart betrachten kann. Dieſe Anmaßung hat, wie man leicht begreifen wird, die Allegorieen Le Bruns ſehr räthſelhaft werden laſſen.

Mit ſolchen Erfindungen ſoll ſich aber der Artiſt nie beſchäftigen. Das, was man in den bildenden Künſten Geiſt und Gedanke nennt, iſt keinesweges daſſelbe, was man in dem Werke des Schriftſtellers mit eben dieſen Worten bezeichnet: der Maler muß daher nicht mit Poeten als Schriftſtellern, wohl aber mit Poeten als Malern wetteifern. Der Maler kann, ſelbſt bei einem ſehr mittelmäßigen Talente, ſehr viel von jenen der Dichtkunſt zugehörigen Erfindungen in ſeine Werke bringen, ohne weiter dadurch ſeine Kunſt zu bereichern. Die pittoreske Dichtkunſt, der wahre Geiſt des Artiſten, beſtehet darin, ſeine Figuren gerade ſo handeln zu laſſen, wie ſie nach den Zeitumſtänden, in welchen er ſie ſich denkt, nothwendig handeln mußten, ferner ſich ſelbſt mit denjenigen Empfindungen zu erfüllen, welche ſeine Perſonen erfüllten, als ſie in jenen Handlungen begriffen waren, und endlich dieſe Empfindungen auf der Leimwand wirklich darzuſtellen. Und hierdurch wird der Artiſt weit mehr intereſſiren, als wenn er durch allegoriſche Figuren und Symbole das ausdrückte, was uns ſeine Perſonen andeuten könnten, indem ſie ſich unſerm Geſichtsſinne darſtellen. Pouſſin ſcheint weit weniger als Le Brun einen ſolchen Gebrauch von Geiſt und Einbildungskraft gemacht zu haben, und dennoch leiſtet er dem Geiſtvollen weit mehr Gnüge, ja er iſt ſelbſt, wie wir bemerkt haben, der Maler für Geiſtvolle genannt worden.

Le Brun ſtarb in Paris den zwölften Februar im Jahr 1690.

Euſtache Le Sueur wurde 1617. geboren und ſtarb 1655. in ſeinem acht und dreißigſten Lebensjahre. Er hatte Vouet zum Lehrer, war aber eigentlich ein Schüler der nach Frankreich gebrachten Antiken, der Gemälde und Zeichnungen der großen Meiſter der römiſchen Schule und der nach ihren Werken gearbeiteten Stiche. Auf Le Sueur ſchien ganz der Geiſt Raphaels zu ruhen: er war wie der urbiniſche Künſtler geboren, die ſanften Leidenſchaften zu fühlen und auszudrücken, wie jener gemacht, das Schöne zu empfinden und darzuſtellen.

Kein Maler iſt in der Draperie, iſt in der Kunſt die Falten weiſe und edel anzuordnen, dem Raphael näher gekommen, als Le Sueur. Seine Zeichnung war im Allgemeinen freier und kühner, als die des urbiniſchen Artiſten, ob er ſie ſchon eben ſo, wie jener, nach der Antike zu bilden geſucht hatte. Er ſtellte wie Raphael, und mit eben ſo viel Feinheit als Präciſion, die Leidenſchaften der Seele dar: er war wie Raphael in den Geſichtsbildungen der Köpfe nach Maßgabe des Zuſtandes, des Alters, des Charakters der gewählten Figuren mannigfaltig: er wußte, wie Raphael, die Theile einer jeden Figur und die Figuren der ganzen Compoſition zu dem allgemeinen Ausdruck des Sujets beitragen zu laſſen. Er componirte, um ſein Sujet darzuſtellen, aber nicht um ſchöne Contraſte zu bilden, nicht um ſchöne Gruppen hervorzubringen, nicht um Erſtaunen zu erregen und den Betrachter durch die ſtudirte Pracht einer theatraliſchen Scene, oder das Lermende einer großen Maſchine zu täuſchen. Bei ihm bemerkt man nichts Theatraliſches, bei ihm nimmt man in Rückſicht der Anordnung nichts Gekünſteltes wahr, bei ihm findet man nicht das Gepränge eines überflüßigen Reichthums; in ſeinem Sujet iſt immer Alles ſo behandelt, wie es in der Wirklichkeit hätte ſeyn müſſen, und man erblickt die nöthigen Perſonen und nichts mehr. Seine Töne ſind fein und ſeine Tinten harmoniſch; ſeine Farbe iſt nicht, wie die der venetianiſchen und flandriſchen Maler, ſchreiend; aber ſie iſt anziehend und reizend: ſie iſt ganz ſo, wie ſie ſeyn muß, wenn ſie die Seele ruhig laſſen, und den Blick, ohne ihn zu zerſtreuen, auf diejenigen

Kunſtparthieen heften ſoll, welche wichtiger, als das Colorit ſind.

Von dieſem Allen wird man ſich überzeugen, wenn man ſeine Predigt des heiligen Pauls in der Notre-Dame, und das Gemälde betrachtet haben wird, das er im Saint-Gervais gemalt hat, und das mehrere große Artiſten mit dem Schönſten, was Rom beſitzt, verglichen haben. Einen Beweis ſeines großen Genies geben uns aber auch die zwei und zwanzig Gemälde, die er für das Cartheuſerkloſter in Paris arbeitete, und die von dem Könige gekauft wurden. Man verſichert, daß Le Sueur dieſe Meiſterſtücke der Kunſt nur als eine Art von Entwürfen betrachtet habe; allein ſie müſſen unter den Werken, die den Ruhm der franzöſiſchen Schule ausmachen, den erſten Platz erhalten.

Hätte Le Sueur länger gelebt, und hätte man ihm, wie dem Le Brun, die wichtigſten Arbeiten des Jahrhunderts und die Aufſicht über das aufgetragen, was ein der Pracht ergebener und die Künſte liebender Hof befahl, ſo würde die franzöſiſche Schule auch wahrſcheinlich einen andern Styl und eine allgemein gebilligtere Manier angenommen haben. Edle Schönheit in den Köpfen, Würde in den Draperieen, Leichtigkeit und Künheit in der Zeichnung, Wahrheit in dem Ausdrucke und in den Stellungen, Naivetät in der Anordnung — dieß hätte den Charakter dieſer Schule ausgemacht: das Glänzende und Unwahre des theatraliſchen Styls würde erſt ſpät oder auch gar nicht erſchienen, und es würde Paris ein zweites Rom geworden ſeyn. Aber Le Brun war es, welcher Werke und Gnaden ertheilte; um Arbeiten zu bekommen oder um belohnt zu werden, mußte man ſeine Manier nachahmen; da nun aber die, die ihn nachahmten, nicht Le Bruns waren, ſo nahmen ſie die Fehler an, die ſie unter ſeinen Schönheiten fanden, und ließen ſie durch ihren Pinſel noch größer und auffallender werden.

Deutſche Schule. Wir werden uns über die deutſche Schule wenig ausbreiten, die vielleicht ſehr uneigentlich den Namen einer Schule führt, da wir in Deutſchland mehr

iſolirte,

iſolirte, als ſolche Artiſten antreffen, welche ſich nach einem oder auch nach einigen Meiſtern bildeten. Es haben aber in jener Zeitperiode, in der die Künſte wieder auflebten und wieder zu blühen anfiengen, ſich auch deutſche Maler ausgezeichnet. Da dieſe Künſtler weder die Antike, noch auch die wenigen Meiſterſtücke, welche itzt Italien hervorgebracht hatte, kannten, ſo unterrichteten ſie ſich blos durch die Natur, die ſie eben nicht mit Wahl nachahmten, und in deren Darſtellungen ſie immer Etwas von jenem Steifen zeigten, das den gothiſchen Styl bildet, der auch insgemein als der Charakter der deutſchen Schule angegeben wird. Er iſt es auch, wenn man ſich auf die erſten Meiſter dieſer Schule bezieht, aber er iſt es nicht, wenn man von den Werken ihrer Nachfolger ſpricht, von denen ſich einige nach flandriſchen, andere nach italiäniſchen Künſtlern gebildet haben. Man wird z. B. in den Werken eines Mengs und eines Dietrichs, wenn man anders dieſe Meiſter mit zu der deutſchen Schule rechnen will, Nichts von jenem Charakteriſtiſchen finden, durch das man die erwähnte Schule zu unterſcheiden ſucht. Hier werden wir übrigens nur von alten deutſchen Malern, in deren Werken man jenen gothiſchen Styl antrift, ſprechen, und werden mit einigen Abkürzungen dasjenige mittheilen, was Deſcamps über dieſe Artiſten geſagt hat.

Albrecht Dürer wurde zu Nürnberg 1470 geboren. Er war der Erſte unter den Deutſchen, der auf Verbeſſerung des ſchlechten Geſchmackes ſeines Vaterlandes dachte. Sein Vater, ein ſehr geſchickter Goldarbeiter, beſtimmte ihn für ſeine Profeſſion; allein der junge Dürer wählte die Malerei und die Gravur. Er wurde in beiden Künſten von zwei verſchiedenen Meiſtern unterrichtet, welche beide unbekannt geblieben ſeyn würden, wenn die Celebrität ihres Zöglings ihre Namen nicht der Vergeſſenheit entriſſen hätte.

Die Gravur, welche noch in ihrem erſten Entſtehen war, machte durch die Feinheit und Reinheit, welche Dürers Grabſtichel auszeichnete, die größten Fortſchritte, und Marc-Antonio-Raymondi, der Gravör Raphaels, konnte hier den deut-

ſchen Artiſten, den er ſich zum Muſter wählte, und von dem er ſelbſt einige Blätter copirte, nur unvollkommen nachahmen. Schon dieſes Talent würde hinreichend geweſen ſeyn, Dürers Namen unſterblich zu machen, auch hat ihm dieſer Künſtler ſehr viel von ſeiner Celebrität zu verdanken; aber ſeinen Namen ſpricht die Nachwelt auch noch um deswillen mit Achtung aus, weil auch durch ihn die Malerei in Deutſchland auflebte. Sein Genie war fruchtbar, ſeine Compoſitionen waren mannigfaltig, ſeine Gedanken ſinnreich, und ſeine Farben glänzend; ſeine Werke ſind, ohngeachtet ihrer großen Anzahl immer mit dem größten Fleiße und auf das herrlichſte beendiget: aber da er Alles ſeinem Genie verdankte, und da er in ſeinem Vaterlande nur Gemälde zu ſehen bekam, die den ſeinigen nachſtanden, ſo vermied er auch nicht ganz die Fehler ſeiner Vorgänger. Man wirft ihm Steifheit und Trockenheit in den Contours, Mangel an Wahl und Adel im Ausdrucke (in dem er aber ſonſt ſehr viel Wahres zeigte), ferner gebrochene und zu häufig angebrachte Falten, Unbekanntſchaft mit dem Coſtum, mit der Luftperſpektiv und den Abſtufungen der Farben vor. Aber er beobachtete mit vieler Genauigkeit die gemeine Perſpektiv, die er, ſo wie auch die Civil- und Kriegsbaukunſt ſtudirt hatte, über welche man ſelbſt Abhandlungen von ihm kennt. Von ihm iſt auch ein Werk über die menſchlichen Proportionen erſchienen, welches eine Menge von Ausmeſſungen enthält, die er ohne alle Wahl an verſchiedenen Modells angeſtellt hat; da man nur die ſchönen Proportionen zu meſſen braucht, ſo kann dieſes Buch auch weiter nicht nützlich genannt werden.

Albrecht Dürer hatte ſehr viel Anziehendes in ſeiner Geſtalt, und ſehr viel Edles in ſeinem Betragen. Er war in ſeinen Geſprächen ſinnreich und lebhaft, und beſas die Kunſt mit Großen leben zu können, ohne denen, die mit ihm von gleichem Stande waren, zu mißfallen. Er wurde von dem Kaiſer Maximilian, welcher ihn adelte, von dem Kaiſer Karl dem Fünften, und von Ferdinand, König von Ungarn und Böhmen ſehr geſchätzt, aber er hatte auch, und was für ihn noch

weit ruhmvoller iſt, er hatte auch den Beifall eines Raphael. Er ſtarb in ſeiner Vaterſtadt in ſeinem ſieben und funfzigſten Lebensjahre. Als die Urſache ſeines frühen Todes giebt man den Kummer an, den ihm ſeine Gattin durch ihren zänkiſchen Charakter zugezogen haben ſoll.

Johann Holbein ſtammte von einer Familie aus Augsburg ab, und wurde zu Baſel in der Schweitz im Jahre 1498 geboren. Er hatte ſeinen Vater, einen ſehr mittelmäßigen Maler, zum Lehrer, und der junge Holbein mußte ſich daher ſelbſt vervollkommnen. Auf Anrathen des Erasmus, ſeines Freundes, gieng er nach England, wo ihm Heinrich der Achte, dem ſeine Werke gefielen, den Titel ſeines Malers beilegte. Er malte in Oel und in Waſſerfarbe; man hat von ihm ſehr große hiſtoriſche Compoſitionen, welche ſehr geſchätzt werden; aber er zeichnete ſich auch noch durch Portraite aus, und malte ſehr ſchöne Stoffe. Seine Farbe iſt friſch und glänzend, und ſeine Werke ſind ſehr ſchön beendiget; übrigens herrſcht in den Draperieen ſeiner hiſtoriſchen Stücke kein beſſerer Geſchmack, als in denen des Albrecht Dürer, ſie ſind wie dieſe gebrochen und runzelicht. Dieſer Artiſt hatte in Anſehung ſeines häuslichen Lebens mit dem Stammvater der deutſchen Schule ein gleiches Schickſal; er war nämlich wie jener mit einer unverträglichen Gattin verbunden. Indeſſen waren es gerade die üblen Launen ſeines Weibes, welche ſein Glück machten, denn Holbein wollte ſich aufheitern und machte zu dem Ende, wie ihm ſein Freund rieth, eine Reiſe nach England, wo ihm Belohnungen zu Theil wurden, die ihm in ſeinem Vaterlande nie würden zu Theil geworden ſeyn. Er ſtarb daſelbſt an der Peſt im Jahre 1554 in einem Alter von ſechs und funfzig Jahren. Rubens ſagte, daß man aus Holbeins Werken ſehr viel Nutzen ziehen könnte, beſonders aus ſeinem zu Baſel gemalten Todtentanze.

Flandriſche Schule. Dieſe Schule würde auf die Achtung eines jeden Freundes und Liebhabers der Künſte Anſpruch machen können, wenn man ihr auch nichts als die Erfindung der Oelmalerei zu verdanken hätte. Dieſe Art zu malen,

len, die dem Auge ſo ſehr ſchmeichelt, und der an Glanz die Waſſermalerei ſo ſehr nachſteht, wurde von Johann van Eyk, welcher zu Maaseyk an der Maas 1370 geboren worden war, erfunden. Dieſer Johann van Eyk hatte ſeinen Bruder Hubert van Eyk zum Lehrer, oder vielmehr, es waren beide Brüder Schüler ihres Vaters. Sie hatten auch eine Schweſter mit Namen Margaretha, die ſich ebenfalls mit der Malerei beſchäftigte, und die gefliſſentlich jeden Heirathsvorſchlag ablehnte, um immer ganz ungeſtört ſich auf die Malerei legen zu können, und ihr nicht wegen anderer Sorgen den Fleiß verſagen zu dürfen, den dieſe Kunſt verlangt.

Johann und Hubert arbeiteten lang mit einander, und machten ſich durch ihre gemeinſchaftlichen Werke einen Namen: endlich aber trennten ſich beide Brüder, und man lernte nun erſt die Vorzüge kennen, welche Johann der jüngere vor dem ältern beſas.

Johann beſchäftigte ſich neben der Kunſt auch mit den Wiſſenſchaften und insbeſondere mit der Chemie. Die erſte Entdeckung, die er in dieſer machte, war ein Firnis, der ſeinen Gemälden, wenn er ihn auf dieſelben auftrug, ein lebhafteres Anſehen ertheilte. Aber er fand bald, daß dieſes Geheimniß, das ihm anfänglich ſo viel Freude verurſacht hatte, ſehr große Unbequemlichkeiten habe. Dieſer Firnis trocknete nämlich nicht von ſelbſt ein, und es mußten daher die Gemälde dem Feuer genähert, oder einer ſehr großen Sonnenhitze ausgeſetzt werden. Da er einſtmals eines ſeiner Stücke, das auf Holz gemalt war, und das ihm ſehr viele Mühe gekoſtet hatte, auf dieſe Weiſe trocknete, ſo ſpaltete die Hitze die Holztafel. Der Schmerz, den er bei dieſem Vorfalle empfand, wo er in einem einzigen Augenblicke die Frucht von einer langen Arbeit verlor, trieb ihn an, neue Verſuche anzuſtellen. Er unterſuchte, ob er nicht anſtatt des Feuers oder der Sonnenhitze ſich gekochter Oele zu dem Eintrocknen ſeines Firnis bedienen könnte. Er nahm, wie Deſcamps ſagt, Nuß- und Leinöl, als den am meiſten zum Eintrocknen geſchickten Oelen, kochte ſie mit verſchiedenen Droguen, und brachte auch wirklich einen

weit

weit beſſeren Firnis zum Vorſchein. Endlich lehrten ihn aber wiederholte Verſuche, daß die Farben mit dem Oele weit miſchbarer, als mit dem Leimwaſſer und dem Eyerweis wären, deſſen er ſich bis itzt bedient hatte, daß ſie ferner bei dem Eintrocknen ihren Ton behielten, und daß ſie endlich auch ſchon durch ſich ſelbſt glänzten, und das Auftragen eines Firnis entbehrlich machten. Dieſe Vortheile ließen ihn das Oel dem Leimwaſſer und dem Eyerweis vorziehen, und das Lebendige, das er durch daſſelbe in ſeine Gemälde brachte, trug nun noch weit mehr zu ſeinem Ruhme bei.

Johann van Eyk ließ ſich in Brügge nieder, die damals eine der blühendeſten Handelsſtädte Europens war; wegen ſeines Aufenthaltes in dieſer Stadt gab man ihm auch den Namen Johann von Brügge, unter welchem er mehr, als unter dem Namen Johann van Eyk gekannt iſt. Er vermochte kaum die Begierde zu befriedigen, mit der nicht nur die vornehmen Flamänder ſondern auch Fremde nach ſeinen Werken verlangten. Eins ſeiner Stücke wurde von florentiniſchen Kaufleuten für den König Alfonſo von Neapel gekauft, das bei ſeiner Ankunft in Italien die Maler faſt außer ſich brachte. Antonius von Meſſina, der ſich heftiger als alle Andere bezeigte, trat ſelbſt, um die Freundſchaft des van Eyk und mit ihr ſein Geheimniß zu erhalten, eine Reiſe nach Flandern an, und wir haben, da wir von der florentiniſchen Schule ſprachen, auch geſehen, daß dem Antonius ſein Eifer belohnt wurde.

Johann van Eyk malte Portraits, Landſchaften und Geſchichtsſujets. Das vorzüglichſte ſeiner Stücke iſt das des heiligen Johannes, das er für den Herzog von Bourgogne, Philipp den Guten, gearbeitet hat. Es enthält dreihundert und dreißig Köpfe, die alle von einander verſchieden ſind.

Sein Geſchmack iſt trocken, ſeine Draperie ſchmeckt wie ſeine Zeichnung nach dem Gothiſchen. Er wußte weder die Haare, noch auch die Mähnen der Pferde durch Maſſen auszudrücken. Uebrigens hatte er auch noch die üble Gewohnheit, die Farben, anſtatt ſie in einander zu ſchmelzen und zu arbeiten, bis in die Schatten rein und unvermiſcht zu laſſen.

Dieſe

Dieſe rohen Töne geben indeſſen ſeinen Gemälden ſehr viel Glanz, Etwas, was ſonſt allgemein bewundert wurde, itzt aber blos noch denjenigen gefällt, welche keine Kunſtkenntniſſe beſitzen.

Johann van Eyk iſt in Flandern als der Stammvater des Malerhandwerks, Rubens hingegen als der Schöpfer der Kunſt zu betrachten.

Peter Paul Rubens ſtammte eigentlich aus Anvers ab, wurde aber 1577 zu Cologna geboren, eine Stadt, die ſein Vater während des Bürgerkrieges zu ſeinem Zufluchtsorte gewählt hatte. Der junge Rubens wurde von ſeinen Eltern nicht für die Kunſt, ſondern für die Wiſſenſchaften beſtimmt, in denen er auch ſolche Fortſchritte machte, daß es ſchien, als habe er wirklich die Abſicht, ſich dereinſt blos als Gelehrter auszuzeichnen. Er erhielt bei der Gräfin von Lalain die Stelle eines Pagen, aber nach dem Tode ſeines Vaters folgte er, auf Erlaubniß ſeiner Mutter, ſeiner Neigung zur Malerei. Man that ihn anfänglich zu einem Landſchaftsmaler und in der Folge zu Adam van Oort, einem damals nicht unberühmten Künſtler, der aber ſein Talent durch ein rauhes Betragen und durch Liebe zum Trunk herabwürdigte. Der junge Rubens wurde dieſes Lehrers ſehr bald überdrüſſig, er verließ ihn und wählte ſich Octavius van Veen, der unter dem Namen Otto Voenius bekannt iſt, und durch den Flandern zuerſt die Grundſätze des guten Geſchmacks, durch den es zuerſt die Grazie und das Helldunkel kennen lernte. Dieſer Artiſt war zugleich Maler, Geſchichtsforſcher und Dichter, und in ſeiner Schule, in der neben der Kunſt auch noch die Wiſſenſchaften getrieben wurden, ſahe der junge Rubens Beiſpiele von Grazie und von pittoresken Genie, Beiſpiele von einer herrlichen Farbe und von einem ſchönen Pinſel, Beiſpiele von Herzensgüte und von Feinheit und Artigkeit der Sitten. Er verließ auch die Schule dieſes Meiſters nicht eher, als bis er nach Italien reiſte. Hier trat er aber, da er von Adel war, in die Dienſte des Herzogs von Mantua unter dem Charakter eines Kavaliers. Durch dieſe ehrenvolle Stelle, die mit keinen

nen Geſchäften verbunden war, genoß der junge Rubens einer Achtung, deren ſich angehende Künſtler nicht immer zu erfreuen haben, genoß er endlich auch des Glückes, gemächlich und ohne von irgend etwas Anderm abgehalten zu werden, die Werke der großen Meiſter ſtudiren zu können.

Dieſe Beſchäftigungen wurden für ihn nicht ohne Nutzen durch eine Reiſe unterbrochen, die er in dem Charakter eines Geſandten des Herzogs von Mantua an den Hof des Königs von Spanien, Philipps des Dritten, machte. Der Geſandte blieb am Madrider Hofe nicht unthätig; er malte eine Menge Portraits und Hiſtorienſtücke, und da das Glück immer Stand und Größe zu begünſtigen pflegt, ſo erhielt auch Rubens vermöge der angeſehenen Stelle, die er hier behauptete, weit ausgezeichnetere Belohnungen, als er als bloßer Artiſt erhalten haben würde. Man benachrichtigte ihn, daß Johann, Herzog von Braganza, der noch nicht den Portugieſiſchen Thron beſtiegen hatte, ihn in Villa Viciosa, wo er reſidirte, zu ſehen wünſchte. Rubens trat ſogleich die Reiſe dahin an, aber mit einem ſo zahlreichen Gefolge und mit einem ſolchen Gepränge, daß der Herzog in das größte Erſtaunen geſetzt wurde: er hielt ſich nicht für reich genug, um einen ſo Pracht liebenden Künſtler zu empfangen, ſchickte ihm daher einen Kavalier mit einem anſehnlichen Geſchenke entgegen und ließ ihn bitten, ſeinen Beſuch auf eine andere Zeit zu verſchieben. Aber Rubens nahm das Geſchenk nicht an und ſetzte ſeine Reiſe fort. „Ich komme nicht nach „Villa Viciosa, ſagte er, um zu malen, ſondern um mich „einige Tage zu beluſtigen, und ich habe tauſend Piſtolen „bei mir, die ich da zu verzehren gedenke.“

Nachdem er von ſeiner Geſandtſchaft in Spanien wieder zurückgekommen war, ſchickte ihn der Herzog von Mantua nach Rom, um daſelbſt die vorzüglichſten Werke der großen Meiſter zu copiren. Des Colorits wegen gieng er auch nach Venedig, reiſte aber, um einige Altargemälde

zu verfertigen, nach Rom wieder zurück, und gieng endlich von da nach Genua, wo er ſich lang aufhielt, und wo er eine Menge Portraite und Hiſtorienſtücke malte. Er erhielt hier die Nachricht, daß ſeine Mutter ſehr gefährlich krank ſei, und ſogleich unterbrach er alle ſeine Arbeiten und eilte nach ſeinen Vaterlande; aber er kam zu ſpät an, und er erfuhr den Schmerz, derjenigen nicht die letzten Pflichten erzeigen zu können, die ihm das Leben gegeben hatte. Der tiefſten Betrübniß voll, floh' er die Menſchen, bei denen er Troſt hätte ſuchen ſollen, und begab ſich in die Einſamkeit der Abtei des heiligen Michael zu Anvers, wo er ſich keine andere Zerſtreuung erlaubte, als die, welche ihn ſeine Arbeiten finden ließen.

Aber auch der größte Erdenkummer und der tiefſte Schmerz wird durch die allesvernichtende Zeit geſchwächt und gemildert. Rubens faßte ſich endlich wieder und wollte, nachdem er ſich in etwas beruhiget hatte, nach Mantua zurückkehren; allein der Erzherzog Albert und die Infantin Iſabelle ſuchten ihn von dieſem Vorſatze abzuhalten, und ihre Bemühungen wurden durch die Liebe unterſtützt. Rubens blieb wirklich, aus Neigung für Eliſabeth Brant, um die er ſich bewarb und deren Hand er auch erhielt, in ſeinem Vaterlande. Das Haus, das er ſich in Anvers erbauen ließ war ein Pallaſt, und ſelbſt von außen durch Malereien verſchönt. Der Saal in demſelben hatte eine runde Form, wurde von oben her beleuchtet, und war mit Vaſen von Agat und Porphyr, mit antiken und modernen Büſten und Statüen und mit den Gemälden der größten Meiſter geſchmückt. Der Werth dieſer Kunſtreichthümer, die eher einem Fürſten, als einem Privatmanne zuzugehören ſchienen, wurde noch durch ein reiches Münzcabinet und durch eine anſehnliche Sammlung ſehr koſtbarer geſchnittener Steine erhöht.

Der Herzog von Buckingham, Günſtling des Königs von England, wünſchte einen Theil von dieſen Koſtbarkeiten zu beſitzen. Man dachte damals auf die Wiederherſtellung des Friedens zwiſchen England und Spanien, und Rubens, der ein ſpaniſcher Unterthan war, durfte als Bürger eine Gele-

genheit

genheit nicht unbenutzt laſſen, wo er dem Herzog von Bucking-ham ſich gefällig beweiſen konnte: er entſchloß ſich daher für ſechzigtauſend Gulden oder hundert und zwanzigtauſend franzöſiſche Livres, welche itzt nicht viel weniger als eine Summe von dreimalhunderttauſend Livres ausmachen würden, dem Herzoge einen Theil ſeiner Reichthümer zu überlaſſen. Uebrigens ließ er ſich erſt alle marmorne und bronzene Figuren, welche der Herzog bekommen ſollte, abformen, und was die italiäniſchen Gemälde betraf, welche ſeinen Saal und ſeine Zimmer geziert hatten, ſo erſetzte er dieſe durch Werke von ſeiner Hand.

Rubens durfte es nicht bereuen, den Wünſchen des Herzogs von Buckingham entſprochen zu haben. Seine großen Talente wurden durch die Verbindung, in die er nun mit dieſem Herzoge gekommen war, dem Staate ſehr nützlich. Die Infantin ſchickte ihn nach Spanien, um mit Philipp über die Mittel, durch die man den Frieden erhalten könnte, Verabredungen zu treffen. Philipp ertheilte ihm die Würde eines Ritters und machte ihn zu ſeinem Sekretair in dem geheimen Staatsrathe. Verſehen mit den nöthigen Inſtruktionen und Beglaubigungsſchreiben, die er ſehr geheim hielt, gieng er nun in dem Charakter eines reiſenden Künſtlers nach London, wo er dem Könige vorgeſtellt wurde, und ſehr geſchickt den Willen des Monarchen in Rückſicht Spaniens zu erforſchen wußte. Endlich legte er dem Könige, da er ihn zu einem Frieden mit Spanien geneigt fand, ſeine Papiere vor. Der Tractat wurde geſchloſſen, und es wurde nun ein durch Titel und Geburt angeſehenerer Geſandte nach Spanien ernannt, um die politiſchen Operationen des Künſtlers zu bekräftigen. Karl hieng Rubens, als einen Beweis der Erkenntlichkeit, ſeinen Orden um, und ſchenkte ihm einen ſehr koſtbaren Diamant, den er ſelbſt von ſeinem Finger nahm. Er ſchlug, beſorgt, Rubens nicht würdig genug belohnt zu haben, bei verſammelten Parlamente ihn auch noch zum Ritter, verehrte ihm ſelbſt den Degen, deſſen er ſich zu dieſer Feierlichkeit bedient hatte, und entließ ihn endlich noch mit vielen andern Geſchenken. Philipp, zu

dem nun Rubens eilte, um von ſeinen Unterhandlungen Rechenſchaft abzulegen, beſchenkte ihn mit dem goldnen Schlüſſel, und machte ihn zum Kammerherrn.

Rubens, im Beſitze beträchtlicher Reichthümer und überhäuft mit den größten Ehrenbezeugungen, ſchien die Beſchäftigung mit der Malerei nur fortzuſetzen, um ſeinen Geſchmack zu befriedigen und um denen zu entſprechen, welche Stücke von ihm zu beſitzen wünſchten. Und dieſe Willfährigkeit machte ſeine ſchon ſo glänzenden Glücksumſtände immer noch anſehnlicher und anſehnlicher. Eine Menge talentvoller und geſchickter Zöglinge bearbeitete nach ſeinen Skizzen die Gemälde, die er übernahm, und an die er oft nur die letzte Hand legte.

Dieſer große Artiſt mußte in der Folge noch in verſchiedene Unterhandlungen mit den vereinigten Provinzen, mit der Maria von Medices und Gaſton von Orleans, welche ſich nach Brüſſel flüchteten, mit Wladislaus, König von Pohlen, und mit mehreren andern Fürſten treten.

Die Natur hatte ihm alle jene Eigenſchaften gegeben, durch die der Menſch Andere für ſich einzunehmen und Andern zu gefallen vermag; er hatte einen ſchönen Wuchs, eine edle und Herzensgüte ankündigende Bildung, einen angenehmen Blick, eine einnehmende Stimme, und einen fließenden Vortrag. Neben dieſen glücklichen und ſchätzbaren Naturgaben beſas er auch noch jene Vorzüge, mit welchen reger Fleiß mit welchen emſiges Studium belohnt; er konnte ſieben alte und neue Sprachen, und hatte überhaupt die ausgebreitteſten Kenntniſſe: er ſuchte ſelbſt in den Stunden, die er der Kunſt widmete, ſeinen Geiſt zu bereichern und ſich neue Einſichten zu erwerben, und ließ ſich ſelbſt während dem, daß er malte, vorleſen. Ohngeachtet der großen Vorzüge, die er vor andern Malern hatte, wußte er dennoch dem Neide dieſer zu entgehen, ja, ſogar die Liebe dieſer zu erhalten, indem er ſich ihnen nur gleich ſchätzte, und ſeine Größe ihnen nur durch Wohlthun empfinden ließ. Er ſtarb 1610 in einem Alter von drei und ſechzig Jahren an einer ſehr großen und zu früh eingetretenen

Schwäche, welche ſehr wahrſcheinlich eine Folge ſeiner über- ſpannten Arbeiten war.

Die Zahl von Rubens Werken iſt ſehr beträchtlich. Er malte Geſchichtsſujets, Portraite, Landſchaften, Früchte, Blumen, Thiere, und war in allen dieſen verſchiedenen Gattungen der Malerei groß. Er erfand und führte mit Leichtigkeit aus. Man hat ihn oft mehrere Skizzen nach einander von einem und demſelben Sujet entwerfen ſehen.

Er war ein Liebhaber von großen Compoſitionen, und zeigte in dieſen etwas ganz Eigenes. Sein Geiſt war in den Augenblicken der Begeiſterung nicht wie Raphaels Seele des Sanften und Ruhigen fähig, das ſich durch eben ſo ſanfte und graziöſe Wirkungen ankündigt; ihn beſeelte hier jenes Feuer des Genies, ihn durchdrangen hier jene inneren Flammen, die mit Macht hervorzubrechen ſtreben und die ſich nur durch Staunen erregende Wirkungen äußern. Es ſchien, als wenn da aus ſeinem Geiſte alle Figuren und alle Gruppen, die er ſich vorſtellte, nur hervorgiengen, um augenblicklich die ganze Leinwand zu beleben, und als wenn er da, um zu ſchaffen, nur einer Beſtimmung des Willens bedürfte.

Man hat ihm, aber mit Unrecht, den Vorwurf gemacht, daß er kein guter Zeichner geweſen ſei. Seine Zeichnung iſt groß und charakteriſirt ſich durch eine gewiſſe Leichtigkeit. Er hatte Kenntniſſe von der Anatomie; aber das Feuer, das ihn bei ſeinen Dichtungen durchdrang, und die Schnelligkeit, mit der er ausführte, ließ ihn hier nicht immer Gebrauch von ſeinen Kenntniſſen machen; er zog das Schimmernde und Glänzende der Wirkungen, der Schönheit der Formen vor, und opferte ſehr oft dem Zauber und der Magie der Farbe die Correktheit der Zeichnung auf. Er beſas endlich nur Eigenſchaften, welche einen feurigen und ſchnellauffaſſenden, nicht aber einen nachſinnenden und tiefdenkenden Geiſt vorausſetzen. Er hatte die Antike, hatte den Michael Angelo, hatte den Raphael ſtudirt; aber weit entfernt, ſich hierdurch bis zu der idealiſchen Schönheit zu erheben, hielt er ſich nur an die Nachahmung der flandriſchen Natur. Die Verbindungen und Inſertionen

der Muskeln ſind bei ihm ſehr gut angegeben, und ihre Wirkungen ſehr ſchön ausgedrückt; aber ſie haben zu viel Rundes und Weichliches, und ermangeln zu ſehr jenes Feſten, Kernhaften und Fleiſchichten. Dieſes kann man beſonders an ſeinen weiblichen Figuren beobachten, deren Köpfe insgemein nur die Schönheit ſchöner Flamänderinnen beſitzen. Uebrigens iſt dieſer Meiſter in den Extremitäten zuweilen auch in das Manierirte verfallen.

Rubens war nicht in der Draperie, wohl aber in der Darſtellung der Stoffe groß. Seine Figuren ſind prächtig bekleidet, aber ſie ſind nicht immer, wie die des Raphael, weiſe drapirt: denn man darf nicht glauben, daß in der Sprache der Kunſt Bekleiden und Drapiren gleichbedeutende Wörter ſind. Ein Portraitmaler kann ſeine Figuren ſehr ſchön zu bekleiden wiſſen, und doch nicht die eines Hiſtorienſtückes gut zu drapiren verſtehen.

Man kann Rubens Kenntniß in Rückſicht des Ausdruckes nicht abſprechen: wenn man aber von ſeinen Werken, um ihr Charakteriſtiſches anzugeben, nur im Allgemeinen redet und die Ausnahmen übergeht, ſo wird man ſich keines Irrthums ſchuldig machen, wenn man behauptet, daß ſie in Anſehung des Ausdrucks nicht jenes Sanfte und Anziehende beſitzen, das man in den Meiſterſtücken Raphaels ſo ſehr bewundern muß. Er war weit fähiger, die heftigen, als die ruhigen und ſanften Rührungen der Seele zu malen; er ſtellte ſehr ſchön die Natur in ihrem Kampfe dar, aber er würde nicht ſo glücklich in der Darſtellung jener ſanften Leidenſchaften geweſen ſeyn, durch die uns die Natur noch ſchöner und reizender wird.

Gemeiniglich gründet man den Ruhm dieſes großen Meiſters auf das Colorit. Allein er hat in dieſer Kunſtparthie den Titian nicht nur nicht übertreffen, ſondern auch nicht einmal erreicht. Seine Unſterblichkeit verdankt er der Größe, dem Feuer und dem Mannigfaltigen in ſeiner Compoſition. Er ſteht unter den prachtvollen Malern oben an, und iſt der Erſte von denen, welche auf den Geſichtsſinn wirken: die Macht ſeiner Kunſt geht hier wirklich bis zur Bezauberung.

Er iſt ausdrucksvoller, glänzender und weniger wahr, als Titian, der ſich wieder durch eine beſſere Wahl in Anſehung der Formen über ihn erhebt, ob er ſchon in dieſer Rückſicht auch nicht immer gelobt werden kann.

Mehr noch, als Corregio, arbeitete er in dem Helldunkel auf Bezauberung hin, wiewohl er in dieſem Theile der Malerei nicht die richtigen und tiefen Kenntniſſe, welche jener beſas, gehabt zu haben ſcheint. Er ſetzt mehr, als Corregio, in Erſtaunen; aber dieſer verdient doch vielleicht wegen des Kunſtloſen und Simpeln, durch das er hier auf den Geſichtsſinn wirkt, eine höhere Bewunderung.

Die Manier, welche Rubens bei dem Malen ſeiner Gemälde befolgte, war, jeder Tinte die ihr zukommende Stelle zu geben, die eine an die andere anzuſetzen, und nur durch eine flüchtige Bearbeitung mit dem Borſtenpinſel die Verſchmelzung der einen in die andere zu bewirken; in ſeinen Gemälden erkennt und lieſet man daher auch allenthalben das Manöuvre des Werkmeiſters. Ganz anders hat aber ein Titian verfahren. Bei dieſem Artiſten ſind alle Farben ſo vertrieben, daß man in ſeinen Werken eben ſo wenig wie in der Natur angeben kann, wo dieſe oder jene Tinte anhebt, oder ſich endigt; die Wirkung iſt hier auffallend, die Arbeit aber verborgen. Und ſo haben Rubens Gemälde mehr Glanz, die des Titian hingegen mehr Harmonie. So vermag Rubens den Blick mehr anzuziehen, Titian hingegen ihn mehr zu feſſeln. So hat bei Titian das Fleiſch das Anſehen des wirklichen Fleiſches, bei Rubens hingegen einen Glanz wie Seide; oft ſind auch bei ihm die Tinten ſo kräftig und dabei ſo von einander getrennt, daß ſie dem Auge wie Flecken erſcheinen. Titian gab durch die gränzenloſe Mannigfaltigkeit ſeiner Tinten, die er auf das herrlichſte in einander zu ſchmelzen wußte, den Gemälden die bewunderungswürdige Harmonie; Rubens ſchien hingegen dieſe nur durch Hülfe einer großen Verſchiedenheit der Farben und eines kräftigen Gegenſcheins der einen in die andere erreichen zu können. Durch dieſen Gegenſchein haben nun aber auch

bei ihm die Gegenſtände nicht ſelten das Anſehen, als ob ſie durchſichtig wären.

Doch wir wollen itzt einen ſehr berühmten Künſtler über Rubens ſprechen laſſen. „Man kann dieſen Maler, ſagt Reynolds, „als ein merkwürdiges Beiſpiel eines Kunſtgenies betrachten, das in allen Theilen der Kunſt als daſſelbe erſcheint. „Dieſe Gleichheit in Anſehung jener verſchiedenen Kunſtparthieen iſt in ſeinen Werken ſo groß, daß, wenn er in dieſer „oder jener vollkommener oder wahrer geweſen wäre, ſeine „Stücke im Ganzen genommen ſehr wahrſcheinlich nicht die „Vollkommenheit haben würden, die man doch in ihnen antrift. Wäre zum Beiſpiel ſeine Zeichnung reiner und correkter, ſo würde uns der Mangel des Simpeln in ſeiner Compoſition, in ſeinem Colorite, in ſeiner Draperie noch weit „mehr auffallen. Man fühlt in ſeiner Compoſition die Kunſt „zu ſehr; ſeine Figuren haben Ausdruck und ihre Stellungen „Energie; aber ſie beſitzen nicht genug Simplicität und nicht „genug Edles. In dem Colorite iſt er zu glänzend und zu „mannigfaltig, ob er ſonſt ſchon in dieſem Theile der Malerei „beſonders excellirte. Seine Werke ermangeln im Allgemeinen und verhältnißmäßig jener Delikateſſe in der Wahl und „jener Eleganz in den Ideen, die in der Kunſt, um die höchſte Vollkommenheit zu erreichen, erforderlich iſt; aber von „dieſem Mangel gerade hängt in gewiſſer Rückſicht das glänzende Schöne des niedern Styls in ſeinen Compoſitionen „ab. Es kann nicht geläugnet werden, daß die Leichtigkeit „mit der bei ihm Alles gedichtet iſt, daß der Reichthum in ſeiner Compoſition, daß der verführeriſche Glanz und die Schönheit ſeines Colorits den Geſichtsſinn dergeſtalt blenden, daß „man, ſo oft man nur Werke von ihm betrachtet, ſich auch „ſogleich gedrungen fühlt, zu behaupten, daß er durch ſeine „Schönheiten ſich von allen ſeinen Mängeln loskaufe."

Die berühmte Kreuzabnehmung zu Antwerpen wird als das Meiſterſtück Rubens angeſehen. Ueber ſie haben zwei Männer von verſchiedenem Verdienſte geſprochen. Der eine hat, nicht ohne Wärme, ſich über eine dem Gemälde außerweſentliche Fi-

gur mitgetheilt, der andere hingegen hat die Hauptfigur und zwar ganz mit dem Feuer beſchrieben, das Rubens in den Augenblicken, wo er ſie ſchuf, beſeelen mußte.

„Wenn auch Rubens, ſagt der Abbé Dubos, nicht, wie „einige ſeiner Vorgänger, an der Seite des mit dem Heiland „gekreuzigten und unbekehrten Schächers Teufel angebracht „hat, ſo iſt doch ſein Gemälde nicht weniger eine Scene des „Schauders.... Man ſieht an der Quetſchung, die ſich an „dem Beine dieſes Schächers befindet, daß ihm bereits Einer „von den Henkern mit dem Eiſen, das er in ſeiner Hand hält, „einen Schlag verſetzt habe..... Der Unglückliche hat ſich „an ſeinem Kreuze etwas aufgerichtet, und bei dieſer Anſtren„gung, die ihm der heftige Schmerz gebiethet, das geſchlagene „Bein von dem Nagel, der daſſelbe an das Kreuz befeſtiget „hatte, losgeriſſen. An dem Kopfe des Nagels ſieht man „von dem Fleiſche des Fußes einige ſcheußliche Ueberbleibſel, „welche bei dem Losreiſſen an ihm hängen geblieben ſind. Dieß „iſt die Bewegung, in welcher in dem erwähnten Stücke dieſes „Künſtlers, der das Auge durch die Magie ſeines Helldunkels ſo „ſehr zu täuſchen vermag, der Körper des Schächers erſcheint, „wenn man ſich gegen die Seite des Gemäldes hinwendet...., „Man ſieht den Kopf des Miſſethäters im Profil; und es läßt „der aufgeriſſene Mund, deſſen häßliche Oeffnung in dieſer „Situation beſonders bemerkbar iſt, es laſſen die Augen, in „denen man Nichts, als das mit rothen und geſchwollenen Blut„adern geſtreifte Weiße erblickt, es laſſen endlich auch die in „den heftigſten Bewegungen und Zuckungen ſich befindenden „Geſichtsmuskeln, das ſchreckliche Geheul gleichſam verneh„men, in das er ausbricht."

Was nun aber ein Falconet über die Hauptfigur dieſes Gemäldes geſagt hat, wird der Leſer in dem Artikel, **Schicklichkeit**, mitgetheilt finden.

„Warum, ſagt der erwähnte Artiſt anderswo, warum „macht uns Rubens Judith ſchaudernd? Warum läßt ſie in „unſerer Einbildungskraft einen ſo tiefen Eindruck zurück? Iſt „es nicht, weil uns Rubens eine Fleiſcherin dargeſtellt hat, „welche

„welche den Hals eines ſchlafenden Menſchen durchhaut? Das „Blut ſpritzt auf Judiths Arme, und Holofernes beißt ſich in „zwei Finger der Hand, die ſeinem Geſichte genähert iſt. Ru„bens hat uns eine begeiſterte, eine enthuſiaſtiſche Jüdin ge„malt; er hat alles Schreckliche des Sujets entwickelt. Malet „die Sitten, die Charaktere der Perſonen, der Völker, und „ihr werdet die Natur malen.“

Die flandriſche Schule, deren größter Meiſter Rubens iſt, verbindet mit einer glänzenden Farbe und mit der Magie des Helldunkels eine geſchickte, obgleich nicht immer auf die Wahl der ſchönſten Formen ſich gründende Zeichnung, ferner eine Größe beſitzende Compoſition, einen gewiſſen Adel in den Figuren, einen kräftigen und natürlichen Ausdruck und endlich eine Art von Nationalſchönheit, welche weder der Schönheit der Antike, noch auch der der römiſchen oder lombardiſchen Schule gleicht; die aber doch fähig iſt Gefallen zu erregen, und auch wirklich zu gefallen verdient.

Holländiſche oder Niederländiſche Schule.

Dieſe Schule zeichnet ſich, wenn man im Allgemeinen redet und auf die zahlreichen Ausnahmen nicht Rückſicht nimmt, blos durch eine ſchöne Farbe aus. Sie iſt weit entfernt, in den Köpfen und Formen auf Schönheit hinzuarbeiten, und ſie ſcheint ſich gleichſam in der Nachahmung der niedrigſten Geſtalten und der unedelſten Köpfe zu gefallen. Sie wählt zu ihren Sujets die gemeinſten Gegenſtände, wie zum Beiſpiel Schenken, Schmieden, Wachthäuſer, Bauerngeſellſchaften und Feſte. Sie iſt glücklich in der Darſtellung der Leidenſchaften; aber ſie ſtellt nur die den Menſchen erniedrigenden, nicht aber diejenigen Leidenſchaften dar, welche aus edlen und die menſchliche Natur erhöhenden Affekten entſpringen: faſt könnte man ſagen, daß dieſe Schule ihre Kunſt in der Herabwürdigung der Seele und des Körpers des Menſchen ſuche.

Aber eben dieſe Schule zeichnet in gewiſſen Kunſtpartheieen ſich nicht wenig zu ihrem Vortheile aus. Sie ahmt zwar nur eine gemeine und niedrige Natur nach; aber ſie ſtellet dieſe Natur mit der größten Wahrheit dar, und dieſe hat immer das

Recht zu gefallen. Ihre Werke beſitzen die gröſste Eleganz, und ſind auf das prächtigſte beendigt. Sie läßt uns in Anſehung des Helldunkels zwar keine durch tiefe Kenntniß erzielten und ſchwer darzuſtellenden Wirkungen ſehen, aber ſie läßt uns dafür ſolche erblicken, welche pikant ſind, wie zum Beiſpiel die, welche ein kleines in einem engen Raum eingeſchloſſenes Licht hat, oder in dem Dunkel der Nacht der Schimmer des Mondes, die Flamme angezündeter Fakkeln, das Feuer einer Schmiedewerkſtätte hervorbringt. Meiſterhaft verſtehen ferner die belgiſchen Maler die Kunſt, die Farben abzuſtufen und zu erhöhen, und ſie ſind, was das Letztere betrift, ſo weit gekommen, daß ſie ſelbſt das Licht malen können. Sie haben in der Landſchaftsmalerei, als Nachahmung wirklich vorhandener Natur, als Portrait beſtimmter Gegenden und Scenen betrachtet, keine Nebenbuhler gehabt; aber freilich ſtehen ſie einem Titian, einem Pouſſin, einem Claude Lorrain und mehreren Andern nach, welche in dieſer Gattung der Malerei ſich durch das Ideal unſterblich gemacht haben, und deren Landſchaftsgemälde nicht topographiſche Schilderungen gewiſſer ländlicher Scenen, ſondern das Reſultat aller jener Reichthümer ſind, die zum Theil die Einbildungskraft, zum Theil aber auch die wirkliche Natur dieſen Künſtlern darbot. Die niederländiſchen Artiſten zeichnen ſich auch durch die Darſtellung der Perſpektive, durch die Darſtellung des Himmels, der Seen, der Schiffe, der Thiere, der Früchte, der Blumen, der Inſekten und endlich auch durch Portraite im Kleinen aus. Mit einem Worte, die Künſtler dieſer Schule erſcheinen allenthalben groß, wo es auf eine genaue Nachahmung der Natur, wo es auf eine ſchöne Farbe, und auf einen prächtigen Pinſel ankommt.

Holland hat übrigens auch Maler gehabt, welche ſich durch Geſchichtsſujets, wie der zu Leyden lebende Octavius van Veen, und durch Portraite im Großen unſterblich gemacht haben, wie Van der Helſt, der Nebenbuhler, ja ſelbſt der Ueberwinder des Van-Dyk: auf keine Weiſe darf man aber das Eigenthümliche, das man in den Werken dieſer berühmten Meiſter antrift, als Charakter des niederländiſchen Styls anſehen.

Und von dieſem Style findet man ſelbſt keine Spur in den Werken des Lukas van Leyden, der doch übrigens der Zeit nach, in welcher er lebte, als Stammvater der niederländiſchen Schule angeſehen werden muß. Seine Manier gehört eher dem gothiſchen Style an, der der Charakter der erſten deutſchen Maler, ſeiner Zeitgenoſſen, war. Dieſer Artiſt wurde zu Leyden im Jahr 1494 geboren. Sein Vater, Hugues Jacobs, ertheilte ihm den erſten Unterricht. Er gehört unter die kleine Anzahl berühmter Menſchen, bei denen es der Natur gleichſam gefallen zu haben ſcheint, die Periode der Kindheit abzukürzen: ſeine erſten Spiele beſtanden in dem Studium der Malerei und der Gravur; mit dem neunten Jahre fieng er ſchon an ſelbſt componirte Sujets zu liefern, und drei Jahre hernach ſetzte er ſchon Kenner und Künſtler durch die in Waſſerfarbe gemalte Geſchichte des heiligen Hubertus in Erſtaunen. Seine Verſuchung des heiligen Antonius, die er in ſeinem funfzehnten Jahre gravierte, iſt weit beſſer inventirt, als die des Callot; er hat hier den Dämon, der den Heiligen verſucht, in der Geſtalt eines holden und einnehmenden Weibes dargeſtellt. Die in ebendemſelben Jahre gravierte Bekehrung des heiligen Pauls, wird wegen des Richtigen im Ausdrucke, wegen des eben ſo Wahren als Pittoresken in den Bekleidungen und wegen der Einſicht, mit der hier der Grabſtichel geführt iſt, ſehr geſchätzt.

Mit vieler Geſchicklichkeit wußte Lukas in ſeinen Geſchichtsſujets, in die er einen hohen Grad von Wahrheit zu legen vermochte, der Verwirrung auszuweichen, und er übertraf in der Compoſition den Albrecht Dürer, indem er noch weit beſſer als jener die Grundſätze der Kunſt kannte. Dieſe Grundſätze können die Maler ſelbſt aus ſeinen gravierten Blättern ſchöpfen, und nur mit vieler Mühe möchte es dieſen gelingen, durch ihre Farben die Wirkungen der Luftperſpektiv zu übertreffen, die hier blos durch Hülfe des Grabſtichels ausgedrückt ſind. Dieſe Gerechtigkeit läſſet dem Lukas ein Vaſar widerfahren, von dem man nicht vermuthen darf, daß er einem Artiſten habe ſchmeicheln wollen, der kein Florentiner war.

Da aber der Künſtler nicht in einem und demſelben Grade alle Theile der Kunſt beſitzen kann, ſo ſehen wir denn auch wieder den Lukas dem Albrecht Dürer in Anſehung der Zeichnung nachſtehen.

Lukas malte in Oel, in Waſſerfarbe und auf Glas, und beſchäftigte ſich mit der Geſchichte, der Landſchaft und dem Portrait. Auf dem Rathhauſe zu Leyden befindet ſich ein Gemälde von ihm, das das Weltgericht vorſtellt, und das ein Beiſpiel von einer reichen und ganz vortrefflichen Compoſition abgiebt. Die in demſelben befindlichen weiblichen Figuren ſind ſehr fein und nett gemalt, und ihre Fleiſchhaltungen haben ſehr viel Angenehmes und Wahres. Man ſieht aus dieſem Werke, daß dieſer Künſtler mit dem größten Fleiße und mit der größten Sorgfalt die Natur ſtudirt hatte. Er verdient Verzeihung, wenn man ihm den Vorwurf macht, daß ſich ſeine Figuren von den Gründen, beſonders auf der Lichtſeite, zu hart abſchneiden: dieſer Fehler war allen Künſtlern dieſer Zeit gemein und dem Lukas keinesweges beſonders eigen. Seine Gemälde ſind im Ganzen wirklich ſchön gemalt, und ob er ſie gleich mit dem größten Fleiße beendigt hat, ſo herrſcht doch immer in ihren Tuſchen ſehr viel Leichtigkeit. Seine Farben ſind friſch, ſeine Compoſitionen reich, ſeine Anordnungen mannigfaltig, und ſeine Landſchaften ſchön getuſcht.

Anſehnlich belohnte das Glück die anhaltenden Arbeiten dieſes Künſtlers. Mit vielem Aufwande machte er eine Reiſe durch Holland und Flandern, um die Artiſten, die ihm bis itzt nur nach ihren Talenten bekannt geweſen waren, perſönlich kennen zu lernen, und um derer Willen er in Middelburg, in Gent, in Mecheln, in Antwerpen Feſte gab. Man glaubt, daß er in Vliſſingen von eiferſüchtigen und über ihn neidiſch gewordenen Malern Gift bekommen habe; wenigſtens weiß man, daß er bald nach ſeiner Reiſe ſchwach und kraftlos wurde; allein ſehr wahrſcheinlich waren die heftigen Anſtrengungen, in denen ſich ſein Geiſt von der früheſten Kindheit an befand, das Gift, das ſeine Geſundheit zerſtörte. Die größte Schwäche, die ihn befiel, vermochte ihn nicht, ſich einige

Ruhe zu geſtatten, und er ſetzte, da er nicht mehr aufdauren konnte, ſelbſt noch im Bette ſeine Kunſtbeſchäftigungen fort. Er ſtarb 1533 in einem Alter von neun und dreißig Jahren; ſein Leben war kurz, wenn man auf die Anzahl der Jahre Rückſicht nimmt, aber in der That ſehr lang, wenn man die Menge ſeiner Werke erwägt. Er hat, ob ihn gleich die Natur nur die Hälfte der gewöhnlichen menſchlichen Lebensperiode erreichen ließ, doch dreißig volle Jahre von ſeinen früh ausgebildeten Talenten Gebrauch gemacht; ſo lange iſt auch insgemein nur die ſchaffende Hand derjenigen Artiſten thätig, welche bis zu den Jahren des Greiſes gelangen.

Wenn man zu dem Charakteriſtiſchen, das die niederländiſche Schule auszeichnet, auch die Malerei im Kleinen rechnen will, ſo kann man den Cornelius Polemburg, welcher zu Utrecht 1586 geboren wurde, und im Jahre 1661 ſtarb; als den Stifter derſelben anſehen. Er beſas das Schöne in der Farbe, das Feine in der Tuſche, das Zauberiſche in dem Helldunkel, und man darf auch hinzufügen, das wenige Correkte in der Zeichnung, durch das ſich dieſe Schule unterſcheidet.

Nennt man aber unter den Charakteren des niederländiſchen Styls die Darſtellung einer gemeinen und niedrigen Natur, ſo findet man von dieſem Charakter ein merkwürdiges Beiſpiel an dem berühmten Rembrandt van Ryn, ein Beiſpiel, das um ſo auffallender iſt, je öfter man die Compoſitionen dieſes Künſtlers eine gewiſſe Würde, einen gewiſſen Adel fordern ſieht. Er war der Sohn eines Müllers, und wurde in einer nicht weit von Leyden an dem Ufer des Rheins gelegenen Mühle geboren, weshalb er auch anſtatt ſeines Familiennamens, Guerretz, den Namen Van Ryn erhielt.

Der Vater, der ſeinen Geiſt bemerkte, wollte ihn ſtudiren laſſen, und ſchickte ihn auch der Wiſſenſchaften wegen nach Leyden; allein der junge Rembrandt machte in dieſen ſehr unbedeutende Fortſchritte. Er fand weit mehr Geſchmack am Zeichnen, und er erhielt auch endlich die Erlaubniß die lateiniſche Schule gegen eine Malerſchule vertauſchen zu dürfen. Man weiß inzwiſchen nicht anzugeben, was für Artiſten Rembrandts

Lehrer

Lehrer geweſen ſind; ſehr wahrſcheinlich haben ihn auf dem Pfade zum Tempel des Ruhms blos die glücklichen Anlagen ſeines Geiſtes und die Natur geleitet.

Und nur ſie, die Natur, zog er zu Rathe: die Mühle ſeines Vaters war ſeine Werkſtätte, die gemeine und plumpe Menſchheit, von der er ſich hier umgeben ſahe, ſein Modell, und die Bildung, die ihm da zu Theil wurde, das Ziel ſeiner Ideen. Er ſtudirte die groteske Figur des guten holländiſchen Bauers, oder der dicken und ungeſtalteten Schenkenmagd, wie die großen Meiſter Italiens den belvederiſchen Apoll, oder die medizeiſche Venus ſtudirten. Auf dieſem Wege konnte er aber freilich nicht zu den Ideen eines Raphael gelangen; auf ihm konnte er nur die Formen der gemeinen Volksklaſſe mit Wahrheit nachahmen lernen.

Der Ruhm, der gemeiniglich mit ſo vieler Mühe errungen wird, und der oft ſelbſt das Verdienſt nicht begünſtiget, wofern Intrigue daſſelbe nicht unterſtützt, der Ruhm ſuchte den Rembrandt in ſeiner Mühle, und dieſer Künſtler fand ſich hier von ihm und dem Glücke belohnt. Endlich verließ er aber, da er zu oft wegen Portraits, die man ihm zu malen auftrug, nach Amſterdam reiſen mußte, dieſe Stätte ſeiner Geburt, und zog in die itztgenannte Stadt, wo er mit vielen Arbeiten überhäuft wurde, und eine Menge Schüler bekam.

Dieſe Veränderung in Rückſicht des Aufenthaltes hatte indeſſen auf ſeine Sitten und auf ſeine Lebensweiſe nicht den geringſten Einfluß. Er beſuchte wie vorher die Geſellſchaften gemeiner und niedriger Menſchen, füllte ſeine Erholungsſtunden durch den Trunk aus, ſahe in dem Gelde, das ihm ſeine Arbeiten eintrugen, Nichts, als das Vergnügen es aufzuhäufen, und wählte ſich endlich ſelbſt zu der Gefährtin ſeines Lebens eine Bäuerin. Eben ſo blieben auch die Ideen von ſeiner Kunſt ganz dieſelben, die ſie in der Mühle ſeines Vaters geweſen waren. Immer beſchäftigte er ſich mit der Nachahmung der gemeinen und niedrigen Natur, die er ſo gern um ſich her ſahe, und die ihm ſeine Capricen zum Ideal der Kunſt machten. Von der Antike kannte er Nichts als den Namen,

und dieſen ſprach er, nur um zu ſpötteln aus. Er ſammelte alte Waffen, alte ausländiſche oder bizarre Kleidungsſtücke, mit denen er ſeine Modells eher verkappte als drapirte, und dieſe Dinge nannte er ſeine Antiken.

Doch wir wollen itzt einen Deſcamps, dem die meiſten ſeiner Werke bekannt ſind, ſprechen laſſen. „Alles, was Rem„brandt, ſagt er, componirt hat, iſt ohne Adel: er war ein „feuriges, aber alles Großen und Edlen ermangelndes Genie. „Seine Bekleidungen ſind bizarr, und erregen in uns weit eher „die Idee von einer Maſcarade, als von jenen Nationaltrach„ten, die er eigentlich darſtellen wollte. Er hat weniger Hi„ſtorienſtücke als Porträte gemalt, und die Hiſtorienſtücke, die „man von ihm kennt, ſind in den Augen des Weiſen und Un„terrichteten größtentheils eben ſo lächerlich, als in den Au„gen des Malers bewunderungswürdig.

„Seine Zeichnung kann, wenn man ſeine Porträte aus„nimmt, nicht einmal erträglich genannt werden; er machte „nur allein die Köpfe gut, und er fühlte ſeine Unfähigkeit, „Hände zu zeichnen, auch ſo wohl, daß er dieſe Theile, ſo „oft er nur konnte, zu verbergen ſuchte. Ich habe mehrere „Gemälde von ihm geſehen, wo er ſie, um der Mühe, die ihre „Darſtellung fordert, überhoben zu ſeyn, nur durch einige „Striche mit dem Borſtenpinſel, die man in der Nähe gar „nicht bemerkte, die ſich aber in einer gewiſſen Entfernung „als Hände zeigten, angegeben hatte; dieſe Hände beſaßen „freilich in Rückſicht der Form nicht viel Entſchiedenes; aber „ſie brachten doch in der gehörigen Ferne eine Wirkung her„vor, welche glaubend machte, als habe er auf ſie weit mehr „Fleiß verwandt, als es doch eigentlich der Fall geweſen war. „Die Köpfe ſeiner Weiber ermangeln aller Reize des ſchönen „Geſchlechts. Die nackten Figuren, die er darzuſtellen ge„wagt hat, liefern uns Beiſpiele der größten Incorrektheit; „ſie ſind bald klein, bald plump, bald mager, haben bald zu „kurze bald zu lange Extremitäten, und ſind überhaupt in An„ſehung der Proportionen gänzlich fehlerhaft.

„Nur

„Nur der Natur und ſeiner Neigung hat Rembrandt zu „verdanken, was er in der Kunſt geworden iſt. Näherte er „ſich zuweilen dem Schönen, ſo war dieſes keineswegeſ eine „Folge des Nachdenkens, ſondern nur ein Werk des Ohnge„fährs, oder des blinden Gehorſams, mit dem er der Natur „Schritt vor Schritt folgte. Man darf nicht glauben, daß „dieſer Künſtler, ob er gleich nie in Rom geweſen iſt, nicht die „großen Meiſter Italiens gekannt habe: er fand bei ſeinen „reichen Mitbürgern ſehr anſehnliche Gemäldeſammlungen, „Sammlungen, welche allerdings ſeine Manier hätten ändern, „oder doch zum wenigſten verbeſſern können; aber er bewun„derte Alles, und benutzte Nichts.

„Sieht man die kühne Tuſche ſeiner Werke, ſo geräth „man in den Wahn, daß Rembrandt mit der größten Schnel„ligkeit gearbeitet haben müſſe; allein nicht ſelten ließ die Un„gewißheit, in der er ſich ſtets, wegen ſeiner Unbekanntſchaft „mit dem Schönen, bei der Wahl der Stellungen und des „Wurfes der Draperieen befand, das Feuer ſeiner Ideen er„kalten. Er änderte bei einem Portraite den Kopf wohl vier „bis fünfmal ab, und gewiß würde ein jeder Verzicht gethan „haben, ſich von ihm malen zu laſſen, wenn das Wahre und „Kräftige ſeines Pinſels nicht für die Langeweile, die er auf „dieſe Weiſe verurſachen mußte, entſchädiget hätte.

„Wenn aber Rembrandt ſeiner Zeichnung wegen nur un„ter die mittelmäßigen Zeichner gerechnet werden kann, ſo ver„dient er im Gegentheil wegen ſeiner Farbe, ſeiner Tuſche, ſei„nes Helldunkels, ſo verdient er mit einem Worte als Maler „unter den größten Meiſtern einen Platz. Sein großes Genie „läßt hier ſelbſt vermuthen, daß er der Erfinder dieſer göttli„chen Kunſt geworden ſeyn würde, wenn ſie nicht ſchon erfun„den geweſen wäre. Er hatte ſich in Rückſicht der Farbe, der „Miſchung derſelben und der Wirkungen der verſchiedenen Tö„ne, Regeln gebildet, und eine ſehr ſichere Verfahrungsart zu „eigen gemacht. Er ſetzte dem Schatten die ſtärkſten und kräf„tigſten Lichter entgegen, und er zeigte in Hinſicht dieſes Ge„genſatzes die größten Einſichten. Seine Werkſtätte war ſo

„einge-

„eingerichtet, daß er, ob ſie gleich ſchon für ſich düſter war, „doch das volle Licht, nur durch ein Loch, wie in einem Ker„ker, erhielt: dieſen lebhaften Lichtſtrahl ließ er nun aber nach „ſeiner Willkühr in die Gegend oder auf die Stelle fallen, die „er beleuchtet wünſchte. Wollte er ſeine Gründe helle halten, „ſo führte er hinter ſeinem Modell eine mit der gewählten „Grundfarbe gegründete Leinwand auf, und dieſe bezeichnete, „da ſie von demſelben Strahle, der den Kopf in Licht ſetzte, „erhellt wurde, dem Artiſten die Stufung, die er nun nach ſei„nen Grundſätzen behandelte und ausführte.

„Rembrandts Führung des Pinſels (façon de faire) iſt „eine Art von Zauberei, iſt eine Art von Magie. Kein Ma„ler hat beſſer, als er, die Wirkungen gekannt, die die verſchie„denen Farben unter einander haben, und beſſer, als er die „verträglichen und zuſammenſtimmenden von den unverträgli„chen und gegen einander ſtreitenden unterſchieden. Er ſetzte je„den Ton an ſeine Stelle, und er war hier ſo richtig, und beob„achtete ſo viel Harmonie, daß er gar nicht nöthig hatte, ſie „zu miſchen, und ihnen ſo das Blühende und Friſche zu be„nehmen. Um die Licht- und Schattenpaſſagen zu verbinden, „und die rohen und zu ſtark glänzenden Farben zu mildern, „pflegte er eher jene Töne durch einige andere, die er ſehr ge„ſchickt über ſie hingleiten ließ, zu glaſieren. In ſeinen Ge„mälden iſt Alles warm; er hat durch die Anordnung ſeines „Helldunkels faſt ſtets die glänzendſten Wirkungen in ſeinen „Gemälden hervorzubringen gewußt.

„Er legte ſeine Portraite mit Präciſion und mit der ihm „eigenen ſchönen Verſchmelzung der Farbe an: dieſe Vorar„beit übergieng er dann mit den kräftigſten Tuſchen, und „brachte bei den Lichtern bisweilen eine ſolche Menge Farben „über einander, daß er eher modelliren, als malen zu wollen „ſchien. Man führt einen Kopf von ihm an, wo die Naſe „faſt eben ſo viel Hervorragendes gehabt haben ſoll, als die „natürliche, die er copirte.“

Von dieſer hervorragenden Naſe wird zwar ſehr viel geſprochen, allein Keiner von denjenigen, welche ſie erwähnen,

ſagt, daß er ſie geſehen habe, und man kann daher dieſe Erzählung immer für eine Fabel, oder für eine ſehr ſtarke Uebertreibung halten. So viel iſt indeſſen gewiß, daß Rembrandt in ſeinen Malereien nichts weniger, als glatt und geleckt war. Man warf ihm einmal ſein geſtoſſenes (heurtée) Manöuvre vor, und er gab trotzig zur Antwort: „ein Gemälde iſt nicht „gemacht, um zu düften, der Geruch der Malerei iſt nicht ge„ſund.“

Unterdeſſen beendigte er auch zu einer gewiſſen Zeit ſeine Arbeiten mit eben dem Fleiße, als ein Mieris, und dieſen ſchuf er daſſelbe Feuer an, dieſen gab er dieſelbe Kraft, die man in ſeinen geſtoſſenen Werken bewundert. Liebe zum Gewinn war die Veranlaſſung zu dieſer neuen Manier, in welcher ihn ſeine Caprice oft ins Uebertriebene verfallen ließ. Nicht ſelten beendigte er in einem Gemälde mit dem größten Fleiße die aller unwichtigſten Parthieen, und begnügte ſich im Gegentheil, die Andern nur durch einige Striche mit dem Borſtenpinſel anzugeben. Sehr übel würden diejenigen angekommen ſeyn, welche von ihm Werke begehrt, und ſich gegen ihn über dieſe Bizarrerieen beſchwert hätten, die er einigemale ſelbſt zu Grundſätzen zu machen ſuchte. „Ein Gemälde, ſagte er, iſt beendigt, wenn der Künſtler den Zweck, den er ſich vorſetzte, er„reicht hat.“

Aber groß iſt die Macht ſeines hohen, in einigen Kunſtparthieen ſich auszeichnenden Talentes, und er erſcheint, ohngeachtet ſeiner ungeheuren Fehler, dennoch als einer der größten Maler, ja, er kann ſelbſt als der erſte Meiſter in dieſer Kunſt angeſehen werden, wenn man ſie, die Malerei, im ſtrengſten Sinne des Wortes nimmt, und die mit ihr ſo innig verbundene Zeichnungskunſt abrechnet. Man muß aber auch bemerken, daß der in ſo manchen weſentlichen Theilen der Kunſt unwiſſende oder nachläßige Rembrandt den Ausdruck gekannt hat, der die Werke des Artiſten ſchon allein zu beleben fähig iſt. Sein Ausdruck hat nichts Edles; aber er iſt wahr, iſt natürlich, iſt gedacht.

Der Name dieſes großen Malers glänzt auch unter den Gravörs. Man hat zwar von ihm Blätter, wo die Arbeit ſehr nachläſſig iſt, andere, wo Alles wie gekratzt ausſieht, noch andere, und dieſe werden von den Liebhabern am meiſten geſucht, wo man gar nichts Auszeichnendes bemerkt, und wo die Arbeit nur durch die von ihm hervorgebrachten Wirkungen Werth erhält; aber er verdient dagegen in Rückſicht ſeiner gravierten Köpfe alle Bewunderung; ſeine Nadel kommt hier an Zauber und Geiſt ganz der eines Labelle gleich, ja ſie zeugt ſelbſt noch von tieferen Kenntniſſen.

Ob er gleich Holland niemals verlaſſen hat, ſo ſind doch mehrere ſeiner Platten von Venedig datirt: es iſt dieſes eine Charlatanerie, durch die er den Preis der Abdrücke zu erhöhen ſuchte. Er ſtarb zu Amſterdam 1614 in ſeinem acht und ſechzigſten Lebensjahre.

Johann von Laar, der im Kleinen und zwar Sujets aus dem gemeinen Leben malte, verdient auch unter den Künſtlern der niederländiſchen Schule angeführt zu werden. Er wurde zu Laaren nicht weit von Naarden in Holland im Jahr 1613 geboren, ſtudirte anfänglich die Kunſt in ſeinem Vaterlande, gieng aber in der Folge nach Rom, und ſuchte da ſeine Talente auszubilden. Die Italiäner nannten ihn, da er ſehr mißgeſtaltet war, Bambozzo, wornach die Franzoſen das Wort Bamboche gemacht haben. Dieſer dem Johann von Laar beigelegte Spottname iſt aber die Veranlaſſung geweſen, die aus kleinen Figuren beſtehenden und Scenen des gemeinen Lebens darſtellenden Gemälde Bambochaden zu nennen. Johann von Laar malte Jagden, Räuberanfälle, Jahrmärkte, öffentliche Feſte, Landſchaften, und Seeproſpekte; er ſtaffirte ſeine Stücke mit Ruinen, und mit Menſchen- und Thierfiguren. Seine Zeichnung iſt ſehr correkt, und ſeine Farbe ſehr lebhaft und kräftig. Er ſtarb in einem Alter von ſechzig Jahren.

In die niederländiſche Schule gehöret auch der zu Lübeck geborne Van-Oſtade, ferner Gerard Dow, Metzu, Mieris, Wouwermanns, Berghem, und der berühmte Blumenmaler Van-Huyſum.

Dieſe Schulen, von denen wir nun aber itzt geſprochen haben, exiſtiren größtentheils nicht mehr. Italien hatte einſt allein deren viere, und itzt beſitzt es nur einige wenige berühmte Künſtler. In Flandern würde man itzt vergeblich die Schule eines Rubens ſuchen. Exiſtirt die niederländiſche Schule auch noch, ſo iſt ſie zum wenigſten außer Holland nicht bekannt. Ein deutſcher Künſtler, nämlich Mengs, hat ſich in unſern Zeiten ausgezeichnet; allein er hat eigentlich in Italien ſein groſſes Talent gebildet und ausgeübt, und er gehört daher mehr ihm, als Deutſchland an. Noch ein anderer deutſcher Maler, Dietrich, iſt dem Auslande rühmlichſt bekannt geworden, eine Ehre, die dem gemeinen Talente nicht zu Theil wird. Aber zwei iſolirte Künſtler bilden keine Schule. Was die franzöſiſche betrift, ſo hat es einige Zeit geſchienen, als wenn ſie ſich ihrem Untergange näherte; aber ſie lebt itzt wieder auf, und ſie erhält durch die Grundſätze und durch die Werke eines weiſen und gelehrten Meiſters, ſie erhält durch ſeine Schüler, welche ſich unter ſeiner Anleitung ſchon zu großen Artiſten gebildet haben, einen neuen Glanz. Noch nie haben ſich nach dem Tode eines Le Sueur der franzöſiſchen Nation in Rückſicht der Kunſt ſolche vielverſprechende Hoffnungen gezeigt.

Aber auch eine ganz neue Schule hat ſich in unſerm Jahrhunderte in Europa gebildet, und dieſe iſt die engliſche. Sie hat ihren Sitz in der Akademie zu London, die im Jahr 1766 durch ein königliches Patent geſtiftet, und im Jahr 1769 eingerichtet wurde. Sie kündiget ſich, ob ſie gleich nur erſt entſtanden iſt, ſchon durch wichtige Erfolge an, und ſie verdient um ſo mehr den Beifall und die Nacheiferung ihrer ältern Schweſtern, jemehr ſie ſich durch die wichtigſten Theile der Kunſt, wie zum Beiſpiel durch eine durchdachte und weiſe Compoſition, durch Schönheit in den Formen, durch Erhabenheit in den Ideen, und durch Wahrheit im Ausdrucke zu charakteriſiren anfängt. Wir kennen dieſe Schule bis itzt nur aus geſtochenen Blättern; aber mehrere Artiſten, welche Gemälde von ihren Meiſtern geſehen haben, behaupten, daß ſie mit jenen wichtigen Theilen der Kunſt auch noch eine ſchöne Farbe

verbinde, und daß ihr Colorit zwar nicht ſo glänzend, als das der Flamänder und Venetianer ſei, daß es ſich aber dafür dem Colorite der lombardiſchen Schule nähere. Reynolds, Präſident der erwähnten Akademie, iſt durch ſeine Schriften über die Kunſt, welche wir auch in dieſem Werke ſehr oft benutzen, bekannt, und ganz Europa hat das nach ſeinem Gemälde des Grafen Ugolino geſtochene Blatt geſucht. Außerdem haben auch noch die Liebhaber der Kunſt aus Stichen die Talente eines Weſt, eines Kopley, eines Gens-Borugh, eines Brown und Anderer kennen lernen. Die engliſche Schule ſoll endlich ganz vortreffliche Pferdemaler haben.

Bei allen Schulen läßt ſich übrigens die Urſache des Charakteriſtiſchen angeben, durch das ſich eine jede unterſcheidet: das Charakteriſtiſche der römiſchen Schule gründet ſich zum Beiſpiel auf die vortreffliche Bildung ihrer erſten Artiſten, und auf das Studium der in den Ruinen des alten Roms gefundenen Meiſterſtücke der antiken Kunſt; die venetianiſche Schule verdankt ihr Charakteriſtiſches der Pracht, die in Venedig durch die Handlung mit dem Orient ihren Sitz aufſchlug, den Maskeraden und ſonſtigen häufigen Luſtbarkeiten in der genannten Stadt, auch wohl der Nothwendigkeit, in der ſich hier die Artiſten ſahen, Perſonen zu malen, welche mit den ſchönſten und glänzendſten Stoffen bekleidet waren; das Charakteriſtiſche der niederländiſchen Schule bildete ſich durch die ſimple und einfache Lebensart der in ſie gehörigen Künſtler, die die Verſammlungsörter der gemeinen Volksklaſſe, die die Werkſtätte des Handwerkers beſuchten, immer unedle und groteske Figuren vor Augen hatten, und oft die Wirkungen beobachteten, die in eingeſchloſſenen Oertern ein kleines natürliches oder künſtliches Licht hervorbringt. Und ſo wird dereinſt der Charakter der engliſchen Schule Schönheit ſeyn, weil in England der Künſtler ſie ſo oft ſehen, von ihr ſo oft gerührt werden kann. Iſt dieſe Schönheit auch nicht gerade die der Antike, ſo ſtehet ſie doch vielleicht dieſer nicht nach. So wird ferner die engliſche Schule ſich dereinſt durch das Wahre im Ausdrucke auszeichnen, weil hier die Nationalfreiheit der Na-

tur in Anſehung der Leidenſchaften ihr freies Spiel läßt. So wird endlich auch dieſe Schule immer das Verdienſt der Simplicität haben, und ſich nie durch etwas Gezwungenes und Theatraliſches, ſich nie durch Darſtellung einer erkünſtelten und ſtudirten Grazie herabwürdigen, weil hier ſelbſt die Sitten des Volkes das Gepräge der Simplicität an ſich tragen.

Betrachtet das Portrait einer Franzöſin, das ein franzöſiſcher Maler fertigte, und ihr werdet meiſtentheils in demſelben, ſtatt des Ausdruckes, ein gezwungenes Lächeln bemerken, an dem weder das Auge, noch auch ſonſt eine Parthie des Geſichtes Antheil nimmt, und das auf keine beſondere Rührung in der Seele ſchließen läßt. Sehet aber im Gegentheil das von einem engliſchen Artiſten gemalte Portrait einer Engelländerin, und ihr werdet in den meiſten Fällen einen naiven und den Charakter der dargeſtellten Perſon ankündigenden Ausdruck erblicken.

Artikel von Levesque.

Einige philoſophiſche Ideen des Herausgebers über Schulen in der bildenden Kunſt.

Eine **Schule** iſt in der weitern Bedeutung eine Anzahl von bildenden Künſtlern einer Nation, welche ſich durch die muſterhafte Behandlung einer Hauptparthie, oder mehrerer Hauptparthieen, oder, wo möglich, aller Hauptparthieen der bildenden Kunſt ausgezeichnet haben, und deßhalb das Studium dererjenigen ſeyn müſſen, welche ſich derſelben widmen. Eine Nation hat keine Schule, wenn ihre Meiſter nicht einen gemeinſchaftlichen artiſtiſchen Charakter in dieſem Sinne haben, und ebendeßhalb hat es mehrern unbefangenen Kunſtrichtern geſchienen, als könne man von keiner **franzöſiſchen** oder **deutſchen** Schule reden, eben ſo wenig mehrere verſchiedene **italiäniſche** Schulen annehmen *).

Die

*) Nachdem man lange Zeit nur fünf Schulen unterſchieden hatte; die römiſche oder florentiniſche, die venezianiſche, die lombardiſche, die

Die Dichtkunſt hat keine **Schulen**, aus ſehr natürlichen Gründen. Man nennt diejenigen Dichter **klaſſiſch**, welche alle weſentliche Eigenſchaften, des Genies und der Kultur in einer gewiſſen Harmonie in ſich vereinigen, und jede von den gebildeteren Nationen der Vorzeit und Gegenwart kann ſich einiger ſolcher poetiſcher Meiſter rühmen. Größe in einzelnen Parthieen der dichteriſchen Schönheit giebt keinem Dichter das Anſehen, welches einſeitiger Werth dieſer Art dem bildenden Künſtler verleiht. Auch verträgt ſich Nachahmung der Manier eines andern zu wenig mit dem dichteriſchen Genie, als daß es eine achtenswürdige Reihe von Dichtern geben könnte, welche ſich einem anerkannt großen Meiſter in dieſer Kunſt nachgebildet haben. Jedermann würde lächeln, wenn er von einer **Geßneriſchen**, oder **Höltyiſchen** oder **Matthiſſoniſchen** Schule hörte, oder wenn man, wegen der muſterhaften Treflichkeit mehrerer beſchreibender Dichter der Deutſchen, von einer **deutſchen** Schule ſpräche, welche in Schilderung landſchaftlicher Naturſcenen groß wäre.

Die Feſtſetzung verſchiedener Schulen in der bildenden Kunſt kann von gewiſſen Seiten als vortheilhaft, von andern als nachtheilig für die Kultur des Künſtlers angeſehen werden. Täuſche ich mich nicht, ſo überwiegen die Nachtheile die Vortheile. Jede Parthie der bildenden Kunſt erfordert ein eigenthümliches Studium, und mit Recht verweißt man den angehenden Künſtler an diejenigen Meiſter, welche eine jede muſterhaft ausbildeten. Haben die Meiſter einer Nation in einer oder mehrern von ihnen eine Treflichkeit, welche ſie charakteriſirt, ſo wende er ſich an ihre Werke, um in denſelben groß zu werden. So entwickele er die Keime von äſthetiſcher Energie, die in ihm liegen, entwickele ſeine Anlagen für Kühnheit und Feuer durch Studium der Florentiner, ſo bilde er ſich für Reinheit

die niederländiſche oder deutſche und die franzöſiſche Schule, gab der Chevalier von Jaucourt in der Encykl. im Art. Schule deren acht an, indem er die römiſche Schule von der florentiniſchen, die niederländiſche von der deutſchen und der holländiſchen unterſcheidet. Der Graf Teſſin ſetzt ſie auf drei herab: die italiäniſche, niederländiſche oder deutſche, und franzöſiſche Schule.

heit und Richtigkeit der Formen, für einfaltvolle Größe, für Erhöhung d r Schönheit, durch Vertrautheit mit den Meiſterſtücken der Römer, ſo für alle Vollkommenheiten des Colorites in den Schulen der Niederländer.

Allein nur zu leicht verführt die Abſonderung verſchiedener maleriſchen Schulen den Künſtler zu dem Vorurtheile, als ſei es erlaubt, nur nach Vollkommenheit in einer oder einigen Parthieen zu ſtreben; nur zu leicht gewinnt er durch das Studium dieſer oder jener Schule entſchiedene Vorliebe für einzelne Erforderniſſe vollkommener Kunſtwerke. Sich entſchließen in einzelnen Parthieen groß zu werden, heißt: ſich entſchließen, im Ganzen klein zu bleiben. Wer würde nicht eines jungen Dichters ſpotten, welcher einzig dahin arbeitete, ein großer Verſifikateur zu werden, während er zugleich auf Vollkommenheit in Erfindung, Anordnung und Styl Verzicht leiſtete. Nur im Gebiethe der bildenden Kunſt werden Vorurtheile dieſer Art noch immer nicht blos geduldet, ſondern ſogar als autoriſirt angeſehen. Die Vereinigung aller Parthieen mit einer Ausbildung, welche der Wichtigkeit einer jeden verhältnismäßig iſt, ſie allein macht den wahrhaft großen Künſtler.

Alle Schulen, welche charakteriſtiſche Treflichkeit beſitzen, müſſen von dem, der ſich für die Kunſt bildet, benutzt werden, allein ein ſolcher würde ſich ſehr irren, wenn er glaubte, daß alle artiſtiſche Vollkommenheiten in den Schulen enthalten ſeien und daß der Inbegriff von dieſen als der Inbegriff alles Muſterhaften für die Kunſt angeſehen werden müſſe. Abermals ein Vorurtheil, durch deſſen Veranlaſſung die Klaſſifikation der Schulen den Fortſchritten der Kunſt gewiß höchſt nachtheilig geweſen iſt. Für einige der wichtigſten Parthieen der Kunſt findet man in keiner Schule wahre Muſter; oder welches wäre wohl die Schule, von der man ſagen könnte, ſie ſei muſterhaft groß in originaler **Erfindung**, und **Anordnung**. Dann für die harmoniſche Vereinigung aller Vollkommenheiten in einem und demſelben Werke, welche ich die Parthie aller Parthieen nennen möchte, biethet ſchlechterdings keine

keine, allen Urtheilen der einſichtvollſten Kritiker zu Folge, tadelloſe Muſter dar *).

Das Schulenſyſtem hat noch einen nicht geringen Nachtheil für die Kunſt. Es veranlaßt und unterhält Flachheit in der Beurtheilung und Charakteriſirung ſelbſt der größten Künſtler, hindert das individuelle Eigenthümliche eines Jeden mit Feinheit zu faſſen. Wer mit dem Regiſter der Schulen ſich den Werken der Meiſter nähert, welche in ihnen vorzüglichen Glanz und Celebrität beſitzen, beurtheilt ſie blos nach den allgemeinen Merkmalen, die er ſich als Charakterzüge einer jeden Schule eingeprägt hat; blos auf dieſe gerichtet, überſieht er leicht manche originelle Züge, welche dieſen oder jenen noch beſonders auszeichnen. Ich geſtehe, daß ich von den Originalwerken der größten Meiſter der Schulen ſo gut als nichts geſehen habe, daß meine etwanige Kenntnis davon blos auf Lektüre gegründet iſt. Allein ich wage zu behaupten, daß es nichts dürftigeres und flacheres im ganzen Gebiethe der Kritik des Schönen giebt, als die gewöhnlichen Schilderungen maleriſcher Schulen, und wollte viel verwetten, daß auch hier der Syſtemgeiſt Freiheit, und Ausbreitung der Kritik gehindert, und die Betrachter und Schilderer der Werke großer Meiſter der Schulen geſtimmt hat, in ihnen nur das aufzufaſſen, was einem Jeden mit den übrigen Gliedern ſeiner Schule gemeinſchaftlich iſt, über dieſes aber alle Eigenſchaften zu vernachläſſigen, welche den eigenthümlichen Charakter eines Jeden ausmachen **). Vorzüglich zeigt ſich dieß bei denenjenigen Schulen, welche am wenigſten einen entſchiedenen, und wichtigen gemeinſchaftlichen Charakter beſitzen, wie z. B. der franzöſiſchen.

*) Man behauptet von der Lombardiſchen oder Bologneſiſchen Schule, daß ſie von dieſer Seite das größte Verdienſt habe.

**) Die Kritik der Dichter würde daſſelbe Schickſal gehabt haben, wenn man in gewiſſen Theilen der Dichtkunſt Schulen feſtgeſetzt hätte. Hätte man z. B. für das Trauerſpiel eine Griechiſche, Engliſche, Franzöſiſche Schule angenommen, ſo würden wir vielleicht mancher treflichen ſpeciellen Charakteriſtik eines Aeſchylus, Euripides, Sophokles, Racine, Voltaire, u. ſ. w. ermangeln.

ſchen. Wie flach iſt alles, was man über ihre Meiſter geſagt hat, und wie wenig wird man dadurch in den Stand geſetzt, das unleugbar Originelle mehrerer davon zu faſſen. Derſelbe Fall vielleicht mit der ſogenannten deutſchen Schule.

Mit einem Worte: die Abtheilung der Schulen mag für Geſchichte der Kunſt von Wichtigkeit ſeyn, mag Vortheile gewähren für Befolgung einer gewiſſen Syſtematiſchen Ordnung in der Stellung der Werke, und alſo den ſammlenden Liebhabern bequem ſeyn; für die Bildung des Künſtlers und die Fortſchritte der Kunſt iſt ſie gewiß ohne großen Nutzen, hat vielmehr in dieſen Hinſichten jederzeit evidenten Schaden geſtiftet.

Soll eine fruchtbare Klaſſifikation der Meiſter möglich ſeyn, ſo vollende man zuvörderſt die Theorie der Parthieen der bildenden Kunſt, und entwickele ſie von allen Seiten, wo das Genie ſich in ihnen original und groß zeigen kann. Dann ordne man nach dieſen Geſichtspunkten die Künſtler, und beſtimme nach denſelben ihren Charakter, unangeſehen, ob es Römer, oder Florentiner, oder Niederländer, oder was ſonſt ſeyen. Eine Klaſſifikation dieſer Art wird freilich dem Heere ſeichter Schwätzer in Kunſtſachen, nicht willkommen ſeyn. Für ſie iſt gerade das Schulenſyſtem recht bequem, um ſich ohne viel Mühe das Anſehen zu geben, tiefe Kenner zu ſeyn. Mögen ſie denn auch forthin in ihren Zirkeln durch die Weißheit ihrer auswendig gelernten Regiſter glänzen, und von ebenderſelben unterſtützt, in Kunſtauktionen recht glücklich einkaufen; nur fordern ſie nicht, daß ihrer wegen die Theorie der Kunſt stillſtehe, welche noch Fortſchritte zu machen hat, von denen ſie vielleicht nie etwas geahndet haben.

De Piles Malerbalance war eine Meiſteridee. Sie iſt beinahe gar nicht benutzt, und weiter verfolgt worden, weil ſie ein tiefes Studium, und eine auf Prinzipien geſtützte Kritik fordert. Soll ſie indeſſen ſichre Reſultate gewähren, ſo muß ihr nicht blos die oberflächliche Unterſcheidung von vier Hauptparthieen der Kunſt (Compoſition, Zeichnung, Colorit, Ausdruck,) zum Grunde gelegt werden, ſondern eine detaillirte Entwickelung der möglichen Arten vollkommener Ausbildung und

und Anwendung einer jeden von derſelben. In jeder derſelben kann der bildende Künſtler auf mannigfaltige Weiſe groß und ausgezeichnet werden, vorzüglich in **Kompoſition** und **Ausdruck**. Selbſt in der **Zeichnung**, der fixirteſten von allen Parthieen, giebt es nicht blos **eine** Art, zu excelliren. Wenn ich übrigens de Piles Idee der Malerbalance bewundre, ſo bin ich dennoch weit entfernt, arithmetiſche Genauigkeit in Beſtimmung des Werthes von Künſtlern für möglich zu halten. Auch glaubte wohl jener große Mann durch ſeine Zahlverhältniſſe nicht ſowohl, die vollkommene Präciſion zu erreichen, als vielmehr nur, ſich derſelben zu nähern.

Ich bemerke nur noch, am Schluſſe dieſes Aufſatzes, daß ich mehrere einzelne Vortheile, welche junge Künſtler vom Schulſyſteme ziehen können, nicht überſehe. Ich rechne darunter vorzüglich zwei, welche negativ ſind. Kritiſches Studium der Schulen nämlich bewahrt den ſich bildenden Zögling der Kunſt: 1) vor dem Fehler der Einſeitigkeit, und ausſchließlichen Beeiferung um einzelne Parthieen, mit Hintanſetzung der übrigen; 2) vor dem Einfluſſe nationaler Eigenthümlichkeiten auf die Werke; in der letztern Hinſicht ſcheinen beſonders, die **franzöſiſche** und **niederländiſche** Schulen lehrreich zu ſeyn.

Ueberſicht der Schulen.

Florentiniſche Schule

Florentiniſche Schule S. 91
Cimabue 93
Giotto 93
Paul Uccello 94
Maſſolino 94
Maſſaccio 94
Andreas Caſtagna 94
Piſanello 95
Ghirlandaio 95
Andreas Verocchio 95

Leon.

Leonhard da Vinci	S. 96
Michael Angelo Buonarotti *)	100
Römiſche Schule	107
Peter Perugino	108
Raphael Sanzio **)	108
Venetianiſche Schule	116
Gentil Bellin	117
Johann Bellin	117
Georg Barbarelli gen. Giorgione	118
Tiziano Vecelli ***)	118
Lombardiſche Schule	124
Antonius Allegri gen. Corregio	124
Ludwig, Auguſtin, Hannibal } Caraccis †)	130

Fran-

*) Außer dieſen ſind von den Malern dieſer Schule berühmt: Baccio della Porta, di San Marco gen. Pietro Roſelli di Coſimo, Andrea del Sarto, Balth. Peruzzi, Il Roſſo, Piet. Buonacorſi, Perin del Vago gen. Giac. Pontormo, Caruccio, Benven. Garofolo Bac. Bandinelli, Franc. Roſſi, Cecchino del Salviati gen. Dan. Ricciarelli, Lud. Civoli, Math. Roſelli, Pietro da Cortona, Bened. Lutti. Von dieſen iſt zum Theil ſehr umſtändlich im Art. Maler gehandelt.

**) Außer dieſen ſind noch berühmt: Giul. Romano, Perrin del Vago, Taddeo Zucchero, Feder. Zucchero, Feder. Baroccio, Dom. Feti, Dom. Creſti, Paſſignano gen. Mich. Angelo delle Bataglie, Andre. Sacchi, Fr. Romanelli, Gaſpari Daghet, Pouſſin gen. Ciro Ferri, Carlo Maratti, Lud. Garzi. S. den Art. Maler.

***) Außer dieſen ſind noch berühmt: Giov. Ant. Licilio oder Regillo, Pordenono gen. Sebaſt. del Piombo, Erm. Baſtiano gen. Giov. Nanni da Udine, Andr. Schiavone, Jac. Palma, d. ä. Jac. da Ponte, Baſſano gen. Jac. Palma, d. j. Aleſſ. Tucchi, oder L'Orbetto, Veroneſe gen. Sebaſt. Ricci. S. den Art. Maler.

†) Außer dieſen ſind noch berühmt: Franc. Mazzuoli, Polydor da Caravaggio, Fr. Primaticcio, Luc. Cambioſo, Mich. Agn. da Caravaggio, Bart. Schidone, Giuſ. Ceſ. di Arpinas, Dom. Zampieri, Guido Reni, Giov. Lan Franco, Giuſ. Ribera, Giac. Cavedone, Franc. Albani, Diego Velaſquez de Silva, Giov. Franc. Barbieri, Vitt. Franc. Mola, Bened. Caſtiglione, Salv. Roſa, Giov. Fr. Grimaldi, Bart. Stef. Murillo, Luc. Jordano, Giov. Bacici, Carlo Cignani. S. den Art. Maler.

Franzöſiſche Schule S. 135
Jean Couſin 136
Jacques Blanchard 136
Nicolas Pouſſin 137
Simon Vouet 145
Le Brun 145
Euſtache le Sueur *) 146

Deutſche Schule 152
Albrecht Dürer 153
Johann Holbein **) 155

Flandriſche Schule 155
Johann van Eyck 156
Hubert van Eyck 156
Peter Paul Rubens ***) 158

Holländiſche Schule 168
Otto Voenius 169
Van der Helſt 170
Lukas von Leyden 172
Corneille Polemburg 172
Rembrandt Vanryn 172
Jean de Laer 178
Van Oſtade 178
Gerard

---

*) Außer dieſen ſind berühmt: Mart. Frenimet, Lor. de la Hire, Jak. Stella, Chr. Alſ. dû Freſnoy Et. Bourdon, Jacq. Courtois Bourguignon, Cl. Gelee Lorrain, Pierre Mignard, Joſ. Parrocel, Noel Coypel, Ch. de la Foſſe, Jean Jouvenet Ant. Coypel, Franz. de Troy, Ant. Watteau, Franc. le Moine, P. Ch. Tremoillere, Hiac. Rigault, Nic. de l'Argiliere u. a. von denen zum Theil der Art. Maler handelt.

**) Außer dieſen ſind berühmt: Lukas Cranach, Chriſt. Schwarz, Joh. Rotenhammer, Ad. Elzhaimer, Willh. Bauer, Caſp. Netſcher, Abr. Mignon, Maria Sib. Merian u. a.

***) Außer dieſen ſind noch berühmt: Franz Pourbûs, Math. Brill, Heinr. Steenwyck, Mart. v. Voß, Joh. Stradan, Franz Pourbûs d. S. Barth. Spranger, Matth. Brill, Rol. Savery, Adrian Braun, Breughel, Miel, Teniers, Seegers, Snyders u. a. von denen zum Theil der Art. Maler handelt. — Die Flandriſche Schule wird auch die Brabandiſche genannt.

Gerard Dow	S. 178
Metzu	178
Mieris	178
Wouwermanns	178
Berghem	178
Van Huyſum *)	178

Schmuzig.

Sale.

Man ſagt: **Schmuzige** Farben, ein **ſchmuziger** Pinſel. Dieſelbe Pallette, welche einem geſchickten Maler die friſcheſten und glänzendeſten Tinten liefern würde, biethet einem andern, der ſeinen Vortheil nicht verſteht, nur ſchmuzige und brouillirte Tinten. Wenn man die Farben quält, ſie ohne Einverſtändnis zuſammenmengt, bringt man ein **ſchmuziges** Werk hervor, welches dem Auge des Betrachters widerlich iſt.

Das Verbum: **Beſchmuzen** wird zuweilen im guten Sinne geſagt. Gründliche Beurtheiler rathen zuweilen dem Maler allzuglänzende Töne zu **beſchmuzen**: Nur dadurch, daß man einige Theile eines Werkes **beſchmuzt**, giebt man andern den Glanz, welchen ſie haben ſollen.

Schwach.

Foible.

Im Allgemeinen genommen bezieht ſich dieſes Wort allezeit auf die Wirkung und die Farbe. Dieſes Gemäld iſt **ſchwach**, heißt: ſeine Farbe iſt wenig pikant, und ſeine Wirkung nicht ſtark genug. Will man von einer beſondern Art der **Schwäche** reden, ſo muß man ſie ſpecificiren: dieß Gemäld iſt in der Zeichnung **ſchwach**, in der Kompoſition **ſchwach**, im Ausdrucke **ſchwach**.

Schwä-

*) Noch einige vorzügliche Meiſter dieſer Schule ſind im Art. Maler angegeben.

Schwäche.

Foibleſſe.

Ein Kunſtwerk, an welchem man Schwäche tadelt, kann das Produkt eines Talentes ſeyn, welches Anſpruch auf Größe macht, aber noch nicht gebildet genug iſt, um die ganze Reinheit und Feſtigkeit zu beſitzen, welche Werke vom erſten Range charakteriſiren; oder Schwäche iſt auch ein Merkzeichen des Alters, und verräth Abnahme der Kräfte. Als Beiſpiel für die erſte Bedeutung führen wir jenes Gemälde le Bruns im Palais Royal an, verfertigt von ihm, wie man ſagt, im achtzehnten Jahre. Es iſt voll Feuer, verräth aber Mangel an Feſtigkeit in der Zeichnung. Pouſſins vier Jahreszeiten in der Sammlung des Königs, Mignards Magdalene bei den Theatinern, haben Weichlichkeit und Schwerfälligkeit, Fehler alternder Künſtler. Alle dieſe Gemälde ſind ſchwach, nicht, als ob ſie unwahr wären, ſondern, weil die Wahrheit in ihnen ſchwach ausgedrückt iſt.

Schwächen.

Affoiblir.

So wie: mildern (adoucir) eine Vollkommenheit in der Malerei ausdrückt, bezeichnet: ſchwächen eine Unvollkommenheit. Gewöhnlich ſchwächen Künſtler das Colorit dann, wenn ſie Accord und Harmonie auf Koſten der Kraft ſuchen, ſo wie ſie auch das Angenehme zum Nachtheil der Richtigkeit der Zeichnung erſtreben; zuweilen ſchwächen ſie die Correktheit der Contours, ſchwächen den Charakter, indem ſie den Ausdruck der Anmuth aufopfern.

Die Schwächung der Farben zu Erhaltung einer ſchwachen Harmonie iſt ein Behelf mittelmäßiger Coloriſten in einigen Schulen, zu welchen ich unſre franzöſiſche rechne. Der Himmel an den Ufern der Seine, wo dieſe Schule reſidirt, zeigt ſich ſelten heiter, wegen der häufigen Dünſte und Nebel.

Nebel. Männer und Frauen ſind hier mehr blaß als roth colorirt. Die Gebäude haben eine monotone, größtentheils weißliche oder graue Farbe, wegen des vielen Gebrauches, den man vom Gipſe macht. Die meiſten franzöſiſchen Maler, welche in der Hauptſtadt wohnen, haben deßhalb ein Colorit, in welchem die grauen und mehlichten Tinten auf eine ſehr empfindbare Weiſe herrſchen.

Indeſſen liegen die vorzüglichſten Urſachen, welche die Künſtler aller Schulen verführen können, das Colorit zu ſchwächen, in der Leichtigkeit, mit welcher man durch die Schwächung gebrochener Farben zu einer ſanften Harmonie gelangt, und der Schwerheit, den Accord aller Theile zu ſouteniren, indem man die Lokaltöne eines Gemäldes ſo hält, daß ſie der Natur ſelbſt, beleuchtet von einem ſchönen Lichte, möglichſt nahe kommen.

Junge Künſtler, fühlt ihr euch gereizt, feurige Töne zu ſchwächen, um eine angenehme Harmonie zu bewirken, ſo bedenkt, ob es nicht vielleicht eine falſche Richtung des Talents ſo vieler eurer artiſtiſchen Brüder iſt, was ſie in ein ſchwaches Colorit verfallen macht, und ihnen weibiſche Ausdrücke einflößt.

Wenn man ſchwächt, läuft man freilich nicht Gefahr, kranke oder zärtliche Augen zu verletzen, aber ihr ſollt auch nur für Augen malen, die ihre friſche Naturkraft haben.

Auch keinen der übrigen weſentlichen Theile der Kunſt ſollt ihr geſchwächt geben. Schwächt ihr den Ausdruck, um euren Figuren Grazie zu ertheilen, ſo thut ihr ungefähr das, was man, unmenſchlich genug, in Italien ausübt, wenn man Sängern die natürliche Energie ihrer Stimme nimmt, um ſie biegſamer zu machen.

Schwarz.

Noir.

Dieſes Wort wird ſubſtantive gebraucht, wenn man das Schwarz, oder die ſchwarzen Materien, deren ſich die Maler bedie-

bedienen, bezeichnet, wie zum Beiſpiel, das Beinſchwarz, das Elfenbeinſchwarz u. a. m. Von dieſen verſchiedenen Gattungen des materiellen Schwarzes kann aber blos da gehandelt werden, wo von dem Praktiſchen der Malerei die Rede iſt.

In theoretiſcher Hinſicht haben wir bei dem Worte, Schwarz, Nichts zu ſagen, als, daß es ein Fehler iſt, ſchwarz zu malen; dieſes iſt auch ſchon mehreremale angemerkt worden, und es wird von uns hier nur wiederholt, um die in dieſem Werke angenommene alphabetiſche Ordnung zu befolgen. Gewöhnlich ſind Gemälde, wenn ſie aus der Werkſtätte des Künſtlers kommen, nicht ſchwarz; aber ſehr oft werden ſie es mit der Zeit. Die Mittel übrigens, durch die man dieſem Fehler vorbeugen kann, wird man ebenfalls aus denjenigen Werken kennen lernen, welche das Praktiſche der Malerei zum Gegenſtand haben.

Schwerfällig.

Peſant.

Eine Figur iſt ſchwerfällig, wenn ſie von einer kurzen, dicken, ramaſſirten Proportion iſt; das Entgegengeſetzte einer ſvelten und eleganten. Ein ſchwerfälliger Contour iſt das Gegentheil eines feinen und leichten. Man ſagt auch metaphoriſch, daß Töne ſchwerfällig ſind, ſo wie man ihnen Leichtheit zueignet. Eine ſchwerfällige Draperie iſt eine ſolche, die für die Perſon, welche ſie trägt, zu plump iſt, ſie einwickelt, ſtatt ſie zu bekleiden, die Formen verbirgt, ſich nicht in Falten vertheilt, die zugleich groß und leicht ſind, kurz, die mehr Paquete bildet, als ſchöne Reihen von Falten, wo man Urſache, Urſprung und Zweck fühlt. Ein Himmel iſt ſchwerfällig, dem Tone nach, wenn er jener vagen Farbe ermangelt, welche die Leichtheit der Luft malt, und jener Klarheit, welche zeigt, daß die Luftdünſte alle mit Licht getränkt ſind, der Form nach, wenn er mit Wolken überladen iſt, die keine Bewegung haben, die eher ſoliden Körpern gleichen, als Maſſen von Dünſten, die der Wind hin und her treiben kann.

Ein Baumſchlag iſt ſchwerfällig, wenn er nicht die Leichtheit der Blätter ankündigt, welche der kleinſte Hauch bewegen kann. Eine Compoſition iſt ſchwerfällig, wenn ſie mit Gegenſtänden überladen iſt, um welche man nicht herumgehen kann, um welche man die Luft nicht circuliren fühlt. Die Ausführung endlich iſt ſchwerfällig, wenn der Pinſel gepeinigt iſt, wenn man fühlt, der Maler hat mit plumper Hand gemalt, wenn die Tuſchen der Nettheit ermangeln, wenn die Tinten ſtatt verſchmolzen, brouillirt ſind. L.

Seeſtück.

Marine.

Dieß Wort braucht man vom Schauſpiele des Meers, ſo wie Landſchaft vom Schauſpiele der ländlichen Natur. Der Anblick des Meeres, ſeiner Stillen, ſeiner Empörungen, der Stürme, der Gefahren, der Schiffbrüche, iſt ein Gegenſtand eines ſo mannigfaltigen und ausgebreiteten Studiums, um einen Artiſten ganz zu beſchäftigen. Man nennt Maler, die ſich dieſer Gattung widmen, peintres de marine. Italien und Holland haben in dieſer Gattung trefliche Künſtler hervorgebracht; Frankreich hat ihnen in unſern Tagen, den Vorrang ſtreitig gemacht.

Seitenſtück ſiehe Pendant.

Sfumato.

Sfumato.

Es beſteht in einer äußerſt weichen Manier zu malen, welche über die Begränzung des Contours und die Details der Formen einige Ungewißheit übrig läßt, wenn man das Werk in der Nähe betrachtet, welche aber keine Unbeſtimmtheit verurſacht, wenn man ſich in eine gewiſſe Entfernung ſtellt. Dieſe Manier iſt angenehm und drückt die Natur ſehr gut aus, welche uns in einer gewiſſen Entfernung die Gegenſtände mit einiger

ger Unbeſtimmtheit darſtellt, weil ſie mehr oder weniger in Dunſt gehüllt ſind. Obwohl indeſſen Sfumato eigentlich ſo viel iſt als enfumé, ſo darf man doch nicht glauben, man müſſe, um das Sfumato in der Malerei zu erreichen, die Gegenſtände vorſtellen, als ob man ſie durch einen Rauch ſähe; dieß iſt fehlerhafte Uebertreibung. Guerchin hat den richtigen Grad getroffen, Grimoux iſt nicht ſelten in das Uebertriebene gefallen.]

Sgrafitto.

Peinture al ſgrafitto.

Eine von Polydor erfundene und nach ihm aufgegebene Manier zu malen; die Prozedur dabei war mehr Gravür als Malerei. S. d. Art. Gekratzt.

Simplicität ſiehe Einfalt.

Skizze.

Esquiſſe.

Dieſes Wort, welches wir von dem Italiäniſchen Schizzo gebildet haben, hat bei uns eine beſtimmtere Bedeutung bekommen als dieſes italiäniſche. Schizzo iſt, nach dem Dictionn. de la Cruſca: Specie di diſegno, ſenza ombra, e non terminato, eine Art ſchattenloſer und unvollendeter Zeichnung, und nähert ſich der Bedeutung unſers ebauche. Bei uns heißt: eine Skizze machen: den Gedanken des Sujets eines Gemäldes nach ſeinen Grundzügen hinwerfen, um zu urtheilen, ob er der Ausführung werth ſei. Die Skizze hängt in keiner Rückſicht von den Mitteln ab, deren man ſich bedient, um ſie hervorzubringen. Der Künſtler kann ſich dazu des erſten beſten Mittels bedienen, der Kohle, der Feder, des Pinſels, gleich viel. Giebt etwas dem einen vor dem andern einen Vorzug, ſo iſt es die mehrere Leichtheit und Promtheit, bei welch er das Feuer des Künſtlers am wenigſten verliert.

Man

Man kann eben ſo wenig Regeln geben für die Verfaſſung ſchöner Skizzen, als Regeln, um ſich Genie zu erwerben. Allein Skizzen groſser Meiſter, beſonders in der Kompoſition, ſind vorzügliche Mittel den Künſtler zu bilden, wenn er ſie zweckmäßig ſtudirt. Beſonders lehrreich iſt es, die verſchiedenen Skizzen zu vergleichen, welche ſich Meiſter in Beziehung auf ein und daſſelbe Werk entworfen haben, und dieſe Skizzen ſelbſt zu betrachten in Beziehung auf das vollendete Werk. Hier kann man oft den ganzen Gang des Genies zur Vollkommenheit hin überſehen.

Sparen.

Menager.

Glückliche, ſchöne Wirkungen **ſparen** oder **ausſparen** heißt: ſich Mittel und Gelegenheit vorbehalten, ſie hervorzubringen. **Seine Tinten ſparen**, heißt: ſich hüten, ſie zu brouilliren. **Das Weiß, das Schwarz ſparen**, heißt: es nicht verſchwenden; **ſpart** man das Weiß nicht, ſo fällt man in das **Mehlichte**, verſchwendet man das Schwarz, ſo wird man **hart**. Das Schwarz muß um ſo mehr **geſpart** werden, da die Farben ohnehin ſich mit der Zeit hinneigen.

Ueberhaupt muß der Künſtler in jeder Rückſicht **ſparen**, d. h. mit vieler Mäßigung anbringen die großen Bewegungen, heftigen Ausdrücke, die markirten Contraſte von Stellungen und Gruppen, die ſchneidenden Maſſen von Schatten und Licht, die Anzahl der Perſonen, die Reichthümer des Luxus, die geſuchten Ornamente, die glänzenden Tinten. Nur ſo gelangt er zum Einfachen, welches immer das Schöne begleitet.

Staffelirt.

Peuplé.

Ich finde dieſes Wort unter dem Verzeichniſſe des verſtorbenen Watelet zum Behuf ſeines zu liefernden Wörterbuchs. In der That kann es ein Kunſtwort geworden ſeyn, ſeit man

übereingekommen iſt, ein Gemäld eher gut zu bevölkern, als in ihm nur ſo viel Figuren aufzuſtellen, als ihrer zum Ausdrucke des Sujets nöthig ſind. Der weiſe Mengs hat mehr als einmal bittre Klage darüber geführt; daß die namhafteſten Maler Italiens, ſeit dem Zeitpunkte der geſunkenen Kunſt ſich es zum Problem gemacht haben, die größte mögliche Menge von Figuren in ihre Werke aufzunehmen. Es erfordert in der That mehr Genie, mit den Figuren zu ökonomiſiren, und keine zuzulaſſen, welche nicht für die Wirkung des Ganzen nothwendig und weſentlich iſt. Bloßes Metier iſt es, handwerksmäßiger Kunſtgriff, wenn man unnöthige Figuren einführt, um Löcher zu decken, Gruppen zu verbinden, Maſſen zu verbreiten. Der Fürſt der Kunſt, der göttliche Raphael wußte von dieſen Behelfen nichts, und dieſe ſeine glückliche Unkunde iſt der Grund, weshalb ihm ſo manche moderne Kritiker und Artiſten nur eine erzwungene Huldigung leiſten.

Statůe.

Statue.

Eine in Erz gegoſſene, oder in Marmor, Stein, Holz, gehauene Figur. Das Wort kommt vom Lateiniſchen: ſtare, ſtehen, her. Eigentlich ſollte man alſo nur gerade Figuren Statůen nennen, denen ſitzenden oder liegenden aber den gewönlichen Namen der Figuren laſſen. Allein der Sprachgebrauch iſt hier nicht genau, wir rechnen den ſterbenden Fechter unter die Statůen von Verſailles. Der Sprachgebrauch hat indeſſen auch hier eine Biſarrerie. Man ſollte jede ſtehende Figur der Bildnerkunſt **Statůe** nennen. Allein um eine ſolche Figur ſo nennen zu dürfen, muß ſie ſich wenigſtens der natürlichen Proportion nähern. Eine Bildnerfigur in halb natürlicher Proportion oder unter derſelben wird keine **Statůe** genannt, ſondern **Figur**. Iſt ſie von Bronze; ſo nennt man ſie zuweilen blos **eine Bronze**, beſonders wenn ſie zur Antike gehört. So nennt man auch zuweilen eine Statůe von Marmor **ein Marmor**.

Eine

Eine Figur heißt nicht mehr Statüe, wenn ſie unter der angegebnen Proportion iſt, nichts deſto weniger behält ſie den Namen, wenn ſie darüber hinausgeht. Der größte Coloß iſt doch immer noch eine Statüe. L.

Stein.

Pierre.

Sebaſtian von Venedig, den man gemeiniglich Fra Sebaſtiano del Piombo nennt, hatte nicht eine Manier, welche leicht genug geweſen wäre, um in der Frescomalerei glücklich zu ſeyn, welche Gattung ein ſehr foderndes Manöver erfordert. Er wollte dieſen Mangel durch die Oelmalerei auf Stein erſetzen; aber er fand, daß die Malereien dieſer Art, welche von den erſten Malern gemacht worden waren, die in Italien mit Oelfarben malten, anfänglich ſehr gedunkelt hatten, und in kurzer Zeit ganz unkenntlich geworden waren. Um dieſer Unannehmlichkeit zu begegnen, erfand er eine Compoſition von zuſammengeſchmolzenen und vermiſchtem Pech und Maſtix, und ließ mit derſelben und mit ungelöſchtem Kalk die Mauern überwerfen, auf welche er malen wollte. Durch dieſes Mittel blieben ſeine Gemälde der Feuchtigkeit weniger ausgeſetzt, und behielten den urſprünglichen Glanz ihrer Farben. Er verfuhr auf dieſe Weiſe mit den härteſten Steinen.

Derſelbe Künſtler malte auch auf Steine von verſchiedenen Farben, und die Farben dieſer Steine ſelbſt dienten ſeinen Malereien zum Grunde. Dieſe neue Manier erhielt viele Verfechter, und er erfand, um den Werken, die man in dieſer Gattung von ihm verlangte, Dauerhaftigkeit zu geben und zu verſichern, den Anwurf, von welchem wir eben geſprochen haben. (Artikel von Levesque.)

Edelſteine.

Pierres fines.

Sie gehören dann mit in das Gebiethe der Kunſt, wenn ſie vermöge des Fleißes der Gravörs über ihren eigenthümlichen

chen Werth noch einen neuen Werth erhalten haben. Man graviert tief und erhaben (en creux et en relief) auf die meiſten köſtlichen Steine, ſelbſt den Diamant nicht ausgenommen.

Geſchnittene Steine.

Pierres gravées.

Man kann annehmen, daß die Aegyptier, welche mit ſo vieler Leichtigkeit in ſo harte Materien gravierten, als der Granit, der Baſalt, und alle andere Marmor der Aegyptiſchen Steinbrüche ſind, die Kunſt, in Metalle, und vorzüglich im Kleinen in Edel und andere köſtliche Steine zu gravieren, nicht lange unbekannt blieb. Moſes ſpricht, Exod. K. 25. V. 30. und K. 39. V. 6. 14. rühmlich von Beſeleel, von dem Stamme Juda, welcher die Namen der zwölf Stämme in verſchiedene köſtliche Steine eingrub, mit welchen der Leibrock und das Bruſtſchildlein des Hohenprieſters geſchmückt war.

Man kann nicht in Zweifel ziehen, daß die Kunſt der Gravur in Edelſteine, welche in dem Orient entſprang, daſelbſt nicht ohne Unterlaß betrieben worden ſei, weniger um einem eiteln Luxus genug zu thun, als aus der Nothwendigkeit, in welcher ſich die Völker jenes Landes befanden, die Nothwendigkeit, Petſchafte zu haben. Denn es wurde keine Schrift, keine Acte für legitim und authentiſch gehalten, wenn ſie nicht mit dem Siegel derjenigen Perſon verſehen war, welche ſie ausgeſtellt hatte. Dieß wird in dem Buch Eſther K. 3. V. 10. K. 8. V. 8. ausdrücklich geſagt, und die Schriftſteller haben den Siegelring des Gyges und den des Darius beſchrieben. Plat. in polit. Man ſchlage endlich den Daniel auf, K. 6. V. 17. frage den Herodotus B. I. um Rath, und man wird daſelbſt finden, daß ein jeder Große zu Babylon ſein beſonderes Siegel hatte.

Die Aegyptier und die vorzüglichern Nationen von Aſien behielten ihre Liebe für geſchnittene Steine beſtändig. Man weiß, daß Mithridates eine beſondere Sammlung von ihnen gemacht

gemacht hatte, Plin. L. XXXVII. c. 17., man weiß, daß, als Lucullus, jener durch ſeine Pracht und Reichthümer ſo berühmte Römer, in Alexandrien landete, Ptolemäus, einzig und allein mit der Sorge ſich ihm gefällig zu bezeigen beſchäftiget, in ſeinem ganzen Reiche nichts Köſtlicheres für denſelben fand, als einen in Gold gefaßten Smaragd, auf welchen das Porträt dieſes Aegyptiſchen Prinzen graviert war. Auf dem Ringe der Kleopatra war der Kopf des Bacchus.

Als die Schifffahrt die Hetrurier mit den Aegyptiern, Phöniciern und einigen andern Völkern des Orients in Verbindung gebracht hatte, lernten ſie eben die Künſte und Wiſſenſchaften, welche jene Völker trieben, und brachten ſie nach Italien. Der Handel macht gewöhnlich aus verſchiedenen Völkern gewiſſermaßen Eine Nation. Die Hetrurier fingen an, mit den Künſten, den glücklichen Früchten des Friedens und des Ueberflußes, bekannt zu werden; ſie trieben die Bildnerei, die Malerei, die Baukunſt, und zeigten für die Gravur in Edelſteine nicht weniger Talent.

In Griechenland war der Anfang der Künſte von dem, den ſie in Hetrurien gehabt hatten, nicht verſchieden. Es waren auch die Aegyptier, welche den Griechen die Werkzeuge der Künſte in die Hände gaben, welche dem Plato die Grundſätze der Weisheit mittheilten, die er bei ihnen zu ſchöpfen gekommen war, und welche den Griechiſchen Geſetzgebern erlaubten, ihre Geſetze abzuſchreiben, um ſie nachher in ihrem Lande zu geben.

So ingeniös auch dieſe Nation war, ſo blieb ſie doch in Anſehung der Gravur bis auf den Dädalus in gänzlicher Unwiſſenheit, welcher die Sculptur dadurch zuerſt zu beleben wußte, daß er ſeinen Figuren Bewegung gab. Er lebte vor der Zeit des Trojaniſchen Krieges, ohngefähr zwölfhundert und vierzig Jahr vor Chriſti Geburt. Die Fortſchritte der Künſte in Griechenland erſchienen jedoch nicht eher in allem ihren Glanze, als in dem Jahrhundert Alexanders. Jetzt zeigten ſich die Apelles, die Lyſippe, die Praxyteles, welche die Gunſtbezeugungen und Wohlthaten dieſes berühmten Eroberers unter ſich theilten, und mit einander wetteiferten, wer

ihn von ihnen mit der meiſten Würde und Grazie darzuſtellen vermöchte. Der erſte bediente ſich dazu ſeines Pinſels, mit einem Erfolge, der niemanden unbekannt iſt, und wie Lyſippus erkohren war, die Büſte dieſes Fürſten in Bronze zu bilden, wurde Pyrgoteles allein für würdig gehalten, ihn zu gravieren.

Die Natur bringt nie ſo ſeltene Menſchen hervor, ohne ihnen zugleich andere Männer von Genie zu Nacheiferern zu geben; es verbreitete ſich daher über ganz Griechenland eine Menge vortrefflicher Künſtler, und es gab, um mich bloß auf meinen Gegenſtand einzuſchränken, in allen Städten deſſelben Steinſchneider von ausgezeichneten Verdienſten. Die Kunſt der Gravur in Edelſteine hatte unter den Händen der Griechen allen den Erfolg, welchen ununterbrochene und vervielfältigte Arbeiten verſprechen. Man durfte gute Gravörs nicht mehr im Auslande ſuchen, und ſie, die Griechen, erhielten ſich in dieſer Superiorität. Kronius, Apollonides, Dioskorides, Solon, Hyllus und viele andere, deren Namen auf ihren Gravuren geheiliget ſind, machten ſich in dieſer Kunſt ſehr berühmt. Mit einem Worte, man findet auf den ſchönen geſchnittenen Steinen kaum andere als Griechiſche Namen.

Die Römer fanden an den ſchönen Künſten erſt Geſchmack, als ſie bis Griechenland und Aſien gedrungen, von der großen Achtung Zeuge geweſen waren, welche man großen Künſtlern erzeigte, und als ſie die Produkte derſelben geſehen hatten. Nun ſuchten ſie eifrig ſchöne Werke, und ſetzten ihrer Liebhaberei an geſchnittenen Steinen keine Grenzen, beraubten nicht nur Griechenland derſelben, ſondern zogen auch die Dioskorides, die Solon, und andere eben ſo vortreffliche Künſtler nach Rom, um deren neue zu ſchneiden. Man ſchmückte die Statüen der Götter mit Verzierungen der Art, man faßte dergleichen Pretioſen zu allem möglichen Gebrauch, und, wer könnte das glauben? — es gab Wollüſtlinge, welche weichlich genug waren, um die Schwere jener Arten von Pretioſen während des Sommers nicht ertragen zu können.

Iuve-

Iuvenal. Sat. I. v. 28. Man mußte deren für die verſchiedenen Jahreszeiten leichtere und ſchwerere machen.

Hatten weniger reiche Perſonen nicht die Mittel, ſich **Edelſteine** zu ſchaffen, ſo ließen ſie Stücken von colorierten, gravierten, oder von einer ſchönen Gravur abgeformten Glaſe in ihre Ringe faſſen; und man ſiehet in mehrern Cabinetten noch heut zu Tage ſolche antike Glasabgüſſe, deren einige die Stelle verlohren gegangener, vortrefflicher antiker Gravuren vertreten.

Ihre Ringe, ihre Geſchmeide, ihre geſchnittenen Steine dienten zur Verſiegelung alles deſſen, was ihnen das Theuerſte, das Liebſte war, vorzüglich aber ihrer Briefe oder Schreibtafeln. Dieſe Gewohnheit ging von Jahrhundert zu Jahrhundert, und kam bis auf uns, ohne faſt irgend eine Veränderung erlitten zu haben. Sie beſtehet noch in ganz Europa und erſtrecket ſich bis zu den Morgenländern; und dieſe Gewohnheit iſt es, welche die Völker jener Gegenden, die ſich ſonſt ſo wenig um die Künſte bekümmern, in die Nothwendigkeit ſetzte, die Kunſt der Gravur in Edelſteine zu treiben, damit ſie Petſchafte zu ihrem Gebrauche haben.

Da alle Bürger, oder wenigſtens die Häupter jeder Familie einen Siegelring eigenthümlich beſitzen mußten, ſo war es einem Gravör nicht erlaubt, das nämliche Siegel zugleich für zwei verſchiedene Perſonen zu machen. Die Geſchichte hat uns die Sujets der meiſten jener Siegel beſchrieben. Julius Cäſar hatte auf das ſeinige das Bild der Venus mit einem Blitz bewaffnet ſchneiden laſſen; eine Gravur, deren Copieen ſich bis ins Unendliche vervielfältiget haben. Der berühmte **Dioskorides** hatte das des Auguſtus gegraben. Das Siegel des Pompejus ſtellte einen Löwen, der ein Schwert hielt, dar. Apollo und Marſias waren auf dem Siegel des Nero vorgeſtellt. Scipio Africanus ließ auf dem ſeinigen das Portrait des von ihm überwundenen Syphax darſtellen.

Die erſten Chriſten, welche unter den Griechen und Römern lebten, hatten zum Zeichen des Dankes Siegel, auf welchen das Monogramm Jeſu Chriſti, eine Taube, ein Fiſch, ein

ein Anker, eine Leier, der Nachen des H. Petrus, und andere ähnliche Symbole graviert waren.

Der Luxus und die Aſiatiſche Weichlichkeit, welche mit der Eroberung von Aſien unter den Römern wuchſen, ſetzten der Menge und dem Gebrauche der geſchnittenen Steine nun weiter keine Grenzen. Sie glaubten ihre Kleidungen damit bereichern, und dadurch die Koſtbarkeit und Pracht derſelben erhöhen zu müſſen. Die Römiſchen Damen trugen ſie in ihrem Kopfputz; die Armbänder, die Agraffen, die Gürtel, die Säume der Roben wurden oft verſchwenderiſch damit beſäet. Der Kaiſer Heliogabalus trieb es darin ſo weit, daß er auf ſeine Schuhe geſchnittene Steine von unſchätzbarem Werthe ſetzen ließ, und die, deren er ſich Einmal bedienet hatte, nicht wieder anziehen wollte. Lamprid. in vita Eliogab. c. 23.

Es gab unter ihnen ohne Zweifel geſchnittene Steine, welche blos zum Schmuck gemacht waren, für ſolche kann man jene Smaragden, Saphirs, Topaſen, Amethiſten, Granaten, und überhaupt alle andere farbige Edelſteine halten, auf deren Oberflächen ſich Eingrabungen (gravures en creux) befanden, deren Oberfläche aber, anſtatt flach zu ſeyn, convex war, und machte, daß man den Stein eine Zweckenkoppe (cabochon) nannte. Unter eben dieſe Klaſſe muß man alle diejenigen geſchnittenen Steine rechnen, welche eine gewiſſe Größe überſchreiten, und welche, da ſie nie in Ringen getragen wurden, bloß zum Schmuck gearbeitet zu ſeyn ſcheinen, oder auch, um die Liebhaberei einiger Perſonen von Geſchmack zu befriedigen.

Es iſt keinem Zweifel unterworfen, daß die in Relief geſchnittenen Steine, oder das, was wir Cameen nennen, nicht auch zu den Bekleidungen gebraucht worden ſeien, deren Reichthum und Glanz ſie zu erhöhen geſchickt waren.

Als ſich das Chriſtenthum auf den Ruinen des Heidenthumes gegründet hatte, änderte das Univerſum ſein Anſehen, und ſtellte ein neues Schauſpiel dar. Die alten Gewohnheiten wurden großen Theils aufgegeben, und man hörte folglich

auch

auch auf, ſich der geſchnittenen Steine zu dem und jenem Gebrauche zu bedienen, den man bis jezt von ihnen gemacht hatte. Von nun an dienten ſie zu weiter nichts, als zum Siegeln. Als aber die Barbarei ganz Europa überſchwemmte, ſiegelte man nicht mehr mit geſchnittenen Steinen; man dachte noch weniger daran, ſie in Ringen zu tragen, und war nur allzuweit entfernt, den Werth derſelben einzuſehen. Sie wurden verſtreut; mehrere gingen wieder in den Schooß der Erde, um in einem aufgeklärteren und ſie zu beſitzen würdigerem Jahrhundert aus ihr wieder hervorzugehen; andere wurden zur Verzierung von Kapſeln und andern Gold- und Silberwerken zum Gebrauch der Kirchen verwendet; denn dieß war der herrſchende Geſchmack. Man verwandte die meiſten Koſten an Reliquienkäſtchen, und bereicherte die Altäre mit einer noch größern Menge von geſchnittenen Steinen.

Mehrere jener antiken unſchätzbaren Gravuren, welche die Kaiſer des Orients aus Rom mitgenommen hatten, blieben an dem Orte, wohin ſie gebracht worden waren, und kamen nur darum wieder in den Occident, um daſelbſt ihren Platz in den Capellen zu nehmen, und den Reliquien gleichgeachtet zu werden. Die Venetianer füllten mit ihnen den berühmten Schatz der Kirche des heiligen Marcus, und die Franzoſen brachten während der Kreuzzüge deren mehrere nach Frankreich. Seit ſehr langer Zeit wurden der ſchöne Kopf der Julia, der Tochter des Titus, und mehrere Gravuren, welche profane Gegenſtände darſtellen, in dem Schatze der Abtei Saint-Denys, mit Reliquien verwechſelt.

Man kann ohne Zweifel eine ſo große Ignoranz jener barbariſchen Jahrhunderte nicht entſchuldigen, und dennoch iſt es nur jener gänzliche Mangel an Kenntniſſen, dem wir die Erhaltung einer unendlichen Menge koſtbarer Stücke von antiken Gravuren zu verdanken haben, die ſonſt der Gefahr unterworfen geweſen ſeyn würden, nicht bis auf uns zu kommen. Denn wenn die, welche in jenen barbariſchen Jahrhunderten lebten, etwas mehr Kenntniſſe beſeſſen hätten, würde eben der Eifer für die Religion, welcher machte, daß ſie allen Arten von

von geſchnittenen Steinen nachſuchten, um die Altäre und Reliquien mit ihnen zu ſchmücken, auch gemacht haben, daß ſie alle diejenigen, welche Bezug auf das Heidenthum hatten, weggeworfen, oder wohl gar vernichtet hätten.

Man fühlet, wie groß dieſer Verluſt geweſen ſeyn würde, wenn man über den Nutzen nachdenkt, den man aus geſchnittenen Steinen ziehen kann. Ich rede nicht von den vorgeblichen geheimen Kräften, die man ihnen zuſchrieb; es iſt hier nicht der Ort, ſich bei dieſen albernen Ideen aufzuhalten; ich maße mir auch nicht an, hier den Werth und die Schönheit der Materie in helleres Licht zu ſetzen, ſondern ſpreche bloß von dem Vergnügen, das die Darſtellungen, welche die Kunſt in ſie zu legen wußte, dem Geiſte gewährt.

Dieſe koſtbaren Ueberbleibſel des Alterthums ſind die Quelle einer unendlichen Menge von Kenntniſſen; ſie vervollkommnen den Geſchmack, und verſehen die Einbildungskraft mit den edelſten, ſchönſten und erhabenſten Ideen. Hannibal Carraccio entlehnte von zwei antiken geſchnittenen Steinen die Gedanken zweier ſeiner ſchönſten Gemälde im Cabinet des Pallaſtes Farneſe zu Rom. Der Hercules, welcher den Himmel trägt, iſt eine Nachahmung von einer antiken Gravur, welche der König beſitzt.

Obgleich die geſchnittenen Steine keine ſo erhabenen und bewunderungswürdigen Werke ſind, als die Produkte der alten Bildner, ſo haben ſie doch vor den Basreliefs und Statüen einige Vorzüge. Dieſe Vorzüge entſpringen aus der Materie der geſchnittenen Steine und aus der Natur der Arbeit ſelbſt. Da die Materie ſehr hart und die Arbeit tiefliegend iſt, (wir ſprechen hier nur von Gravuren en creux) ſo kann das Werk nicht beſtoßen werden, ſo kann es keine Krelle bekommen, und iſt zugleich vor einer unendlichen Menge anderer Zufälle ſicher, welche die großen Stücke der Bildnerei in Marmor nur allzuoft erfahren haben.

Da nichts ſo angenehm iſt, als treue Porträts berühmter Männer von Griechenland und Rom zu haben, ſo ſind es auch die geſchnittenen Steine, in welchen man ſie

findet,

findet, wo man ſich mit der gröſseſten Gewiſsheit von der Wahrheit der Aehnlichkeit überzeugen kann. In ihnen wurde durch das Alterthum kein Zug verändert, durch Reiben nicht verwiſcht, wie in Medaillen und Marmorn. Auch iſt es ſehr tröſtend, ſich vorſtellen zu können, daſs ſich jene Statüen und Gruppen, welche ehedem die Bewunderung von Athen und Rom waren, und jetzt Gegenſtände unſeres gerechten Bedauerns ſind, auf den **geſchnittenen Steinen** wieder finden. Dieſs iſt mit nichten eine leere Vermuthung; man hat auf unbezweifelt antiken **geſchnittenen Steinen** die Darſtellungen mehrerer ſchönen Griechiſchen Statüen, welche noch vorhanden ſind. Ohne aus dem Cabinet des Königes von Frankreich zu gehen, kann man daſelbſt die Statüe des Farneſiſchen Herkules, eins von den Pferden des Monte-Cavallo und die Gruppe Laokoon auf Carniolen ſehen.

Auſser allen dieſen Vorzügen, die wir ſo eben den **geſchnittenen Steinen** zugeſprochen haben, beſitzen ſie noch einen mit allen andern Denkmälern des Alterthums gemein, nämlich den, daſs ſie uns über mehrere wichtige Punkte der Mythologie, der Geſchichte, und der alten Sitten und Gewohnheiten Aufklärung geben. Wenn es möglich wäre, alle **geſchnittenen Steine**, welche hie und da zerſtreuet ſind, in Eine Sammlung zu bringen, ſo könnte man ſich ſchmeicheln, in ihr eine ziemlich vollſtändige Suite von Porträts von groſſen Männern und von Gottheiten des Heidenthums zu haben, welche faſt alle durch beſondere Attribute, die Bezug auf ihre Verehrung haben, charakteriſieret ſind. Wie viel verſchiedene Opfergebräuche, wie viel verſchiedene Feſte, Spiele und Schauſpiele würde man da ſehen, welche deſswegen noch intereſſanter ſind, weil uns die alten Schriftſteller in den Stand ſetzen, ſie vermittelſt der Schilderungen, welche ſie uns davon hinterlaſſen haben, zu verſtehen!

Jener ſchöne **geſchnittene Stein**, im Cabinet der verewigten Madame von Frankreich, auf welchem Theſeus dargeſtellet iſt, wie er den Stein aufhebt, unter welchem die Beweiſe ſeiner Geburth verborgen lagen; jener andere, in dem Cabinet

Cabinet des Königs, wo der gefangene Jugurtha von Sylla befreiet wird, werden ſie nicht ſelbſt dadurch zu ſchätzbaren Denkmälern, daß ſie dem Zeugniſſe des Plutarch eine neue Stärke geben, welcher dieſe Lebensumſtände jener beiden groſſen Feldherren erzählt. (Leben des Theſeus und Marius.)

Man muß indeß bekennen, daß aus jenem Ueberfluß an Materie, eine unüberſteigliche Hinderniß entſtehen könnte, dem größeſten Theil der geſchnittenen Steine zu erklären. Aber obgleich Erklärungen der Art nie zur Gewißheit werden können, ob wir gleich über Denkmäler der Art, welche wir beſitzen, oft nichts als Muthmaßungen haben, ſo leiten doch ſelbſt dieſe Muthmaßungen nicht ſelten zu gleich nützlichen und angenehmen Aufklärungen.

Der Fall des Römiſchen Reiches zog den Verfall der ſchönen Künſte nach ſich. Sie wurden ſehr lange Zeit vernachläſſiget, oder doch wenigſtens von Menſchen ausgeübt, welche nichts, als den bloßen Mechanismus ihrer Kunſt kannten; und ſie erhoben ſich nicht eher wieder, als gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts. Jetzt erſchienen die Malerei und Bildnerei in Italien wieder in ihrem erſten Glanze, und man fing daſelbſt wieder an, mit Geſchmack ſowohl en Creux als en Relief zu gravieren. Der berühmte Lorenzo von Medicis, der Prächtige und der Vater der Wiſſenſchaften genannt, war der vorzüglichſte und eifrigſte Beförderer dieſer Wiederauflebung der Gravur in Edelſteine. Da er eine vorzügliche Liebe für alles dasjenige hatte, was den Namen Antike führte, ſo hatte er außer den alten Handſchriften, den Bronzen und Marmorn, auch eine koſtbare Sammlung geſchnittener Steine gemacht, die er entweder aus Griechenland und Aſien gezogen, oder in ſeinem eigenen Lande geſammelt hatte. Die Betrachtung dieſer ſchönen Sachen, welche er eben ſo ſehr des Vergnügens wegen, ſie andern mitzutheilen, als ihrer zu genießen beſaß, belebte einige Künſtler, welche ſich der Gravur widmeten. Um ihren Eifer zu vermehren, vertheilte er ſelbſt Werke unter ſie. Man lieſet auf mehrern Steinen, welche er gravi-

gravieren ließ oder beſaß, den Namen dieſes großen Beſchützers der Künſte.

Jetzt erſchien zu Florenz **Johann**, dem man deßwegen den Beinamen **delle Corniuolle** gab, weil ihm die Gravur en Creux auf Carniole am beßten glückte, und zu Milano ſahe man den **Domenico, de' Cama** genannt, weil er ſehr ſchöne Cameen machte. Dieſe geſchickten Männer zogen Schüler, und hatten bald eine Menge Nachahmer. **Vaſari** nennet mehrere derſelben, unter welchen ich nur diejenigen anführen werde, welche ſich die größeſte Achtung erwarben: **Johann Bernardi von Caſtel-Bologneſe, Matteo del Naſaro**; dieſer letztere brachte einen großen Theil ſeines Lebens in Frankreich im Dienſte Franz I. zu: **Johann Jakob Caraglio von Verona**, der in der Kupferſtecherkunſt nicht weniger glücklich war; **Valerio Belli von Vicenza**, bekannter unter dem Namen **Valerio Vicentini; Ludewig Anichini** und **Alexander Ceſari**, mit dem Beinamen **der Grieche**. Die Kunſtliebhaber bewahren in ihren Cabinetten Werke dieſer neuern Steinſchneider auf, und man bewundert nicht ohne Urſache die Schönheit ihrer Arbeit. Indeß muß man weder jene erſte Feinheit des Gedankens, noch jene außerordentliche Beſtimmtheit der Zeichnung, welche den Charakter der ſchönen Antike ausmachen, bei ihnen ſuchen; das Schönſte, was ſie lieferten, iſt nichts, als ſehr mittelmäßig, wenn man es mit den vortreflichen Produkten Griechenlands vergleicht.

Ueber die Materie, in welche man graviert.

Die alten Gravörs, welchen in dieſem Stück alle neuern folgten, ſcheinen keinen einzigen von den **edleren**, ja ſogar keinen von den **köſtlichen Steinen** ausgenommen zu haben, um ſich derſelben zur Materie ihrer Arbeiten zu bedienen, im Falle nämlich, daß ſich dieſe **Steine** durch ſich ſelbſt nicht ſo ſehr empfahlen, daß man ihren Werth einigermaßen vermindert haben würde, wenn man ſie mit einer fremden Arbeit

über-

überladen, und ihnen dadurch einen neuen Werth hätte geben wollen. Noch heut zu Tage hat man vor ähnlichen Steinen dieſelbe Achtung. Uebrigens findet man täglich Gravuren auf Amethyſte, Saphire, Topaſen, Chryſolithe, gelbgrüne Smaragde, Hyacinthen und Granaten. Man ſiehet ihrer auf Beryllen oder Aquamarinen, auf Smaragd- und Amethyſtmutter, auf Türkiſſen, Malachiten, Carniolen, Chalcedoniern und Agaten. Jaſpiſſe, von rother, gelber, grüner und verſchiedenen andern Farben, und vorzüglich die blutrothen Jaſpiſſe, der olivenfarbige Edelſtein (le jade, diaspro melochite), beſondere kleine Steine, Stücken vom Lapislazzuli, Tafeln von Felscryſtall, dienten auch zur Materie für die Gravur, und ſogar dienten ziemlich ſchöne Smaragden und Rubinen zu dieſem Behuf. Aber unter allen **Edelſteinen** ſind die Agate und Carniole oder Sardoniche diejenigen, deren man ſich am liebſten für die Gravur en Creux bediente, indeß man die verſchiedenen Arten der Agat-Onyxe für die Reliefs aufgehoben zu haben ſcheint.

Der Mannigfaltigkeit der Farben, mit welchen die Natur die Agate ſchmückte, verdanken wir jene ſchönen Cameen, deren mannigfaltige Tinten das Werk des Pinſels zu ſeyn ſcheinen, und welche Cameen faſt durchgängig Produkte unſerer neuern Gravörs ſind.

Wir dürfen hier jene beſonderen Gravuren, welche mit in die Reihe **geſchnittener Steine** geſetzt werden können, nicht mit Stillſchweigen übergehen. Dieß ſind Agate oder andere **Edelſteine**, auf welchen in Gold ciſelierte Köpfe oder Figuren in Basrelief angebracht und incruſtiert ſind, ſo daß ſie, die Verſchiedenheit der Materie abgerechnet, beinahe dieſelbe Wirkung thun, als wirkliche Cameen. Eine Camee der Art ſiehet man zu Florenz; ſie gehörte der Churfürſtin von Pfalz, Anna Maria Luiſe von Medicis. Dieſe ſchöne Gravur muß ſich in dem Cabinet des Großherzogs finden; ſie ſtellet vielleicht den Apoll, als Beſieger des Drachen Python dar. Eine Abbildung davon findet man in dem Muſaeum Florentinum, T. 1. tab. 66. n. 1. Im Jahr 1749 vertheilte ein

Italiä-

Italiäner mehrere auf eine ähnliche Weiſe incruſtierten Steine zu Paris; und da er eine beträchtliche Anzahl derſelben hatte, und ſie allzugut erhalten waren, um nicht verdächtig zu ſeyn, überzeugten ſich die Kenner, daß es moderne Stücke wären.

Der Diamant, der einzige koſtbare Stein, auf den man noch nicht verſucht hatte zu gravieren, blieb es auch in den letztverfloſſenen Jahrhunderten nicht mehr. Es iſt zwar wahr, daß der Venetianer **Andreas Cornaro** im Jahre 1723 einen Kopf des Nero in einen Diamant gegraben, ankündigte, und um den Preis dieſes geſchnittenen Steines zu erhöhen, welchen er zwölftauſend Zechinen ſchätzte, verſicherte, er ſei antik. Aber man kann an dem Gegentheil faſt nicht zweifeln, und ſein Diamant war vielleicht ein Werk des Conſtanzi, welcher lange Zeit zu Rom mit Auszeichnung arbeitete.

Als **Clemens Birago** von Milano, welchen Philipp II. nach Spanien zog, und welcher ſich 1564 zu Madrid befand, einen Verſuch machte, in Diamant zu gravieren, hatte noch niemand dieſelbe Operation gewagt. Dieſer berühmte Künſtler grub daſelbſt für den unglücklichen Don Carlos das Porträt dieſes jungen Prinzen, und auf ſein Siegel, welches gleichfalls ein Diamant war, das Wappen der Spaniſchen Monarchie. Man zeigte zu Paris einen Diamant, auf welchen das Wappen von Frankreich graviert oder vielmehr gekratzet war. Man ſagt, in dem Schatze der Königin von Ungarn zu Wien ſei ein ähnlicher Stein vorhanden, und das Siegel Friedrich Willhelms I. Königs von Preuſſen (geſtorben 1740) ſei gleichfalls in einen Diamant graviert.

Uebrigens können dieſe Gravuren weder ſehr tief, noch ſehr ausgeführt, noch endlich in vollkommene Diamante gravieret ſeyn. Setzen wir noch hinzu, daß man oft Gravuren zeigt, von welchen man ſagt, ſie ſeien in Diamanten geſchnitten, und die es in der That nur in weiſſe Saphire ſind.

Von dem Unterſchiede zwiſchen antiken und modernen Steinen.

Da man viele Betrügereien und liſtige Kunſtgriffe anwendet, in Anſehung der **geſchnittenen** Steine zu täuſchen, ſo fragt ſich, ob es keine Mittel gebe, einen antiken Stein von einem modernen, die Originale von Copieen zu unterſcheiden. Verſchiedene Liebhaber haben ſich hierüber Regeln gemacht, welche mitgetheilet zu werden verdienen, ſo unzuverläſſig ſie auch ſind.

Sie fangen damit an, daß ſie die Art des **Steines** unterſuchen; wenn dieſer Stein orientaliſch, in Anſehung ſeiner Qualität vollkommen, wenn es irgend ein **Edelſtein** iſt, deſſen Bruch verloren gegangen iſt, wie z. B. die Carniole des alten Felſens; wenn die Politur deſſelben ſehr ſchön, ganz gleich und ſehr glänzend iſt, ſo ſind dieſes nach ihrer Meinung Beweiſe von dem Alterthum einer Gravur. Es iſt ausgemacht, daß die Unterſuchung der Qualität und der ſchönen Politur eines **geſchnittenen Steines** keine gleichgültigen Dinge ſind; aber wir haben unſere Gravörs mehr als Einmal ſchlechte ältere Gravuren abſchleifen, Antiken retuſchieren, und der Politur eine große Gleichheit und Glätte geben geſehen, um dadurch die Kenner deſto beſſer zu betrügen. Ueberdieß wär es vielleicht ein noch zuverläſſigerer Beweis des Alterthumes eines **geſchnittenen Steines**, wenn die Oberfläche deſſelben durch Kralle an der Politur verlohren hätte; denn die Alten gravierten für den Gebrauch, und jeder Stein, der gebrauchet worden iſt, muß Spuren davon erhalten haben *).

Die Liebhaber oder Sammler glauben ferner auch ganz gewiß und untrüglich zu erkennen, ob die tiefeingegrabenen Inſchriften an den Steinen ächt oder nachgemacht ſind, und zwar

*) Dieſes Mittel, das Alterthum eines Steines zu erkennen, kann nicht angenommen werden. Die Härte der Edelſteine ſichert die Politur derſelben gegen einen ſehr langen Gebrauch. Dieß beweiſen diejenigen, die ganz gewiß antik, wahrſcheinlich gebrauchet worden, nachher unter der Erde verlohren gegangen ſind, und ſelbſt mehrere Zufälle erfahren haben.

zwar vermittelſt der Regelmäßigkeit und Proportion der Buchſtaben, und vermittelſt der Feinheit ihrer Füße; aber Bemerkungen der Art haben wenig Gewißheit. Jeder Gravör, der ſich die Mühe nehmen will und eine feſte und geſchickte Hand hat, wird es ſo weit bringen, Buchſtaben zu zeichnen, welche ſo ganz denen der Alten ähnlich ſind, ſelbſt diejenigen nicht ausgenommen, welche durch lauter Punkte gebildet würden, daß ſie die feinſten Kenner mit denen der Alten verwechſeln werden, und dieſes Stratagem, auf welches man in Italien verfiel, um gewiſſer Kaufluſtiger zu ſpotten, die eine blinde Vorliebe gleichſam mit der Muttermilch eingeſogen hatten, gelang nur allzu wohl. Sie haben ſelbſt wirklich antike geſchnittene Steine dadurch verdorben, daß ſie ihnen falſche Inſchriften gaben, und dieß führen ſie mit deſto größerer Sicherheit aus, je leichter es ihnen jetzt iſt, dadurch zu betrügen. Wer könnte daher dafür ſtehen, daß nicht mehrere jener Namen von Künſtlern, welche wir auf geſchnittenen Steinen und ſelbſt auf ſehr ſchönen Gravuren laſen, in ſpätern Jahrhunderten darauf geſetzet worden ſind, vorzüglich ſeitdem Gori bemerken gemacht hat, daß der Griechiſch geſchriebene Name Kleomenes, den man am Fußgeſtelle der Mediceiſchen Venus findet, eine falſche Inſchrift iſt?

Es iſt auch nichts ſchwerer, diejenigen Cirkel und Einfaſſungen in Form einer Schnur noch auf die geſchnittenen Steine zu ſetzen, welche nach Gori's Meinung die Hetruriſchen Steine charakteriſieren, und ein zuverläſſiges Zeichen ſind, woran man ſie erkennt.

Andere Liebhaber geben vor, die Alten hätten auf keine andere Steine graviert, als auf runde oder ovale; und tragen kein Bedenken zu ſagen, die Gravur ſei modern, wenn man ihnen Steine von einer andern Form, als etwa viereckige oder überhaupt eckige zeigt, welches nicht immer wahr iſt.

So groß auch die Nachläſſigkeiten ſind, welche ſich die Künſtler, was die Beiwerke betrift, mitten unter den größeſten Schönheiten zu Schulden kommen ließen, ſo dürfen ſie

uns doch nicht verleiten, zu urtheilen, daß die Gravur nicht antik ſei *): man könnte vielleicht ganz das Gegentheil daraus ſchließen, daß nämlich die neuern Gravuren in allen Theilen gleich fleißig gearbeitet ſind, indeß die alten ſehr oft den Fehler haben, den wir ſo eben bemerkten. Man kann das Palladium, von **Dioskorides** graviert, als Beiſpiel anführen: Diomedes, welcher die Hauptfigur ausmacht, vereiniget alle Vollkommenheiten in ſich, indeß alles Uebrige ſo wenig fleißig gearbeitet iſt, daß es kaum mittelmäßige Arbeiter gut heißen würden. Hatte dieſer geſchickte Künſtler die Abſicht, die Vortreflichkeit ſeines Produktes durch dieſen Contraſt deſto beſſer ans Licht zu ſtellen, oder fürchtete er, das Auge möchte ſich zu ſehr bei unweſentlichen, fremden Gegenſtänden aufhalten, und ſich nicht genug mit der Hauptfigur beſchäftigen?

Aber ein **geſchnittener Stein** in ſeiner alten Einfaſſung, ein anderer, von dem man ſo genau wüßte, daß man nicht daran zweifeln könnte, er ſei unweit der Oeffnung eines Grabes oder unter altem Schutt gefunden worden, welcher niemals aufgegraben worden iſt, würde für eine Antike gehalten zu werden verdienen. Es ſcheinet auch, daß man einen **geſchnittenen Stein**, welcher uns aus denjenigen Ländern gebracht würde, in welchen ſich die Künſte ſeit ihrem Falle nicht wieder erheben, nicht weniger ſchätzen müſſe; **geſchnittene Steine** z. B. welche aus den Morgenländern kommen, ſind keiner Verderbung durch ungeſchickte Arbeiter ausgeſetzt, wie diejenigen, welche man in Europa entdeckt; endlich muß ein **geſchnittener Stein**, außer der Gewißheit ſeines Alterthumes, wirklich ſchön ſeyn, um die Hochſchätzung der Liebhaber zu verdienen. Wir machen alſo den Schluß, daß die Kenntniß der Zeichnung, verbunden mit der des Styles und der Arbeit, das einzige Mittel iſt, ſeinen Geſchmack zu bilden, und in den Künſten, beſonders aber in der Kenntniß des Verdien-

*) Dieſes Urtheil ſollte man ſelbſt dann nicht fällen, wenn auch das ganze Werk ſchlecht wäre, denn es giebt ſehr ſchlechte Antiken aller Art: aber man kennt ſie auch an der Arbeit, an dem Styl, an dem Charakter der Schule.

dienſtes geſchnittener ſowohl antiker als moderner Steine ein guter Richter zu werden.

Von berühmten Gravörs in Edelſteinen.

Der Geſchichte der Künſte ſcheinet etwas zu fehlen, wenn ſie nicht von der der Künſtler begleitet iſt, welche ſich in ihnen auszeichneten. Dieſer Umſtand veranlaßte den Vaſari, Vettori und Mariette das Leben jener berühmten Künſtler zu ſchreiben. Für uns wird es genug ſeyn, die Namen der vorzüglichſten unter denen anzuzeigen, welche ſeit der Wiedergeburt der Künſte erſchienen.

Die ganze Welt weiß, daß der Verfall des guten Geſchmackes kurze Zeit auf den Verfall des Römiſchen Reiches folgte *); grobe und unwiſſende Arbeiter nahmen den Platz großer Meiſter ein, und ſchienen nur darauf hinzuarbeiten, den gänzlichen Ruin der Künſte zu beſchleunigen. Indeß machten ſie ſich ſelbſt in denjenigen Zeiten, in welchen ſie ſich mit ſo großen Schritten von der Vollkommenheit entfernten, ohne daß man darauf Rückſicht nahm, der Nachkommenſchaft nützlich und ſelbſt nothwendig. Indem ſie gut oder ſchlecht zu arbeiten fortfuhren, pflanzten ſie die Handgriffe der Alten fort; Handgriffe, deren Verluſt ohne das unvermeidlich war, und auf die man vielleicht nicht wieder kommen konnte. Es iſt daher ein Glück, daß die Kunſt der Gravur in Edelſteine keine Unterbrechung litt, und daß eine ununterbrochene Folge von Gravörs Statt fand, von denen einer den andern unterrichtete, und die ſich auf dieſe Weiſe einander ſo zu ſagen die Werkzeuge in die Hand gaben, ohne welches dieſe Kunſt nicht fortgetrieben werden konnte.

Die-

*) Um ſich hierüber beſtimmter auszudrücken, hätte anſtatt des Römiſchen Reiches der Römiſchen Republik geſagt werden müſſen, ohnerachtet es zu den Zeiten der Kaiſer noch geſchickte Künſtler gab. Man ſiehet ſogar im Allgemeinen, daß die Künſte in den letztern Jahrhunderten der Republik von dem alten Glanze verlohren hatten, der ihnen in den ſchönen Jahrhunderten Griechenlands eigen war.

Diejenigen von ihnen, welche im fünfzehnten Jahrhunderte Griechenland verließen und in Italien eine Freiſtatt vor der Tyrannei der Türken, ihrer neuen Herren, ſuchten, machten daſelbſt zum erſtenmal einige Werke erſcheinen, welche etwas weniger unförmlich waren, als die Gravuren, die man daſelbſt täglich machte, und zum Vorſpiel der ſich vorbereitenden Erneuerung der Künſte dienten. Die Pontificate Martins V. und Pauls II. waren die Zeugen jener erſten Verſuche. Aber Lorenzo von Medicis, der erleuchteteſte Beſchützer, welchen die Künſte fanden, war der Hauptbeweger der großen Veränderung, welche die Gravur erfuhr. Seine Leidenſchaft für geſchnittene Steine und für Cameen machte, daß er, wie ich bereits angemerket habe, die beſten Gravörs ſuchte; er verſammelte ſie um ſich, und die Kunſt der Gravur in Edelſteine erhielt ein neues Leben.

Johann delle Carniuole wurde als der Wiederherſteller der Gravur en Creux der Edelſteine, und Dominicus de' Camei als der Wiederherſteller der Gravur in Relief betrachtet. Peter Maria de Pescia und Michelino übertrafen bald jene beiden Künſtler. Die Kunſt der Gravur in Edelſteine verbreitete ſich plötzlich über alle Theile von Italien. Indeß war es dem Johann Bernardi, zu Caſtel-Bologneſe, einer Stadt in Romanien gebohren, aufbehalten, den neuern Gravörs zu lehren, wie ſie ſich zu würdigen Nachahmern der Gravörs des Alterthums machen könnten. Unter andern Werken dieſes berühmten Künſtlers rühmet man ſeinen Titius ſehr, dem ein Geier das Herz zerreißt, nach einer Zeichnung von Michel Angelo graviert; er ſtarb mit Ehr' und Gütern geſegnet im Jahr 1555. Um dieſe Zeit hatte Franz I. den berühmten Matthias del Naſaro nach Frankreich gezogen, welcher ſich daſelbſt damit beſchäftigte, Schüler zu bilden, welche fähig wären, die Kunſt, die man durch ihn kennen gelernt hatte, in dem Königreiche fortzuſetzen.

Zu derſelben Zeit gravierten Ludewig Anichini, vorzüglich aber Alexander Ceſari, mit dem Beinamen der

Grieche, in Rom mit allgemeinem Beifall alle Arten von Gegenſtänden in Edelſteine. Das Meiſterſtück dieſes letztern iſt eine Camee, welche den Kopf des Athenienſers Phocion darſtellt; damals verſchönerte Jacob de Trezzo das Eſcurial mit ſeinen Werken dieſer Art.

Als der Kaiſer Rudolph II. den Thron beſtieg, beſchützte er die Künſte, machte im ſiebzehnten Jahrhundert die der Gravur in Deutſchland blühen, und ſtellte vorzüglich Caſpar Leemann und Miſeroni an; aber keiner von dieſen Gravörs konnte eine Parallele mit Coldoré aushalten, welcher gegen das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts in Frankreich blühte, und bis unter der Regierung Ludewigs XIII. lebte. Indeß hat unter allen Franzöſiſchen Gravörs keiner den glänzenden Ruhm verdient, deſſen Flarius Sirlet bis an ſeinen Tod, der am 15. Auguſt 1737 erfolgte, zu Rom genoß. Es iſt kein neuerer Gravör bekannt, der ihm in Anſehung der Feinheit der Tuſche gleichkäme. Er gab uns die Darſtellungen im Kleinen der ſchönſten antiken Statüen, welche ſich zu Rom befinden; die Gruppe des Laokoon iſt ſein Meiſterſtück.

Am meiſten zeichnete ſich zuletzt in eben dieſer Stadt der Ritter Karl Conſtanzi aus; er gravierte für den König von Portugal eine Leda und einen Kopf des Antinous in Diamanten *).

Ich ſprach von denjenigen Gravörs nicht, welche England hervorbrachte, weil ſie meiſtentheils ſehr tief unter dem Mittelmäßigen blieben; jedoch muß man davon Karl Chriſtian Reiſen ausnehmen, welcher unter den Gravörs en Creux auf Edelſteine einen der erſten Plätze verdiente, und der einen gewiſſen Klaus, der 1739 ſtarb, hernach Smart und endlich Seaton zu Schülern hatte, welcher letztere in unſern Tagen der erſte Gravör in London war.

Aber wir haben Urſache, einen unſerer Franzöſiſchen Gravörs zu bedauern, der 1746 ſtarb, und der Nation Ehre mach-

*) Gegenwärtig genießt Herr Pikler in der Gravur der Cameen zu Rom eines großen Anſehens.

machte; ich ſpreche von Franz Julien Barier, ordentlichem Gravör des Königs in Edelſteine, einem Manne von Geſchmack und Fleiß, welcher in der einen und andern Art der Gravur Werke lieferte, die ſein Anſehen ſichern. Es fehlte ihm nichts, als eine vollkommnere Kenntniß der Zeichnung.

Herr Jacob Gůay, ſein Nachfolger, darf einen ähnlichen Vorwurf nicht fürchten; er zeichnet und modellieret gut. Er durchreiſete zu ſeiner Vervollkommnung ganz Italien, und zog großen Nutzen von ſeinen Reiſen. Er legte in einen Carniol vielen Geiſt, in welchem er den Triumph von Fontenoy, nach einer Zeichnung von Bouchardon, im Kleinen ausdrückte.

Ueber die Verfahrungsart der Gravur in Edelſteine.

Wenn man dasjenige mit Aufmerkſamkeit unterſucht, was Plinius von der Art und Weiſe in Edelſteine zu gravieren ſagt, ſo wird man vollkommen überzeugt, daß die Alten keine andern Methoden kannten, als diejenigen, welche man noch heut zu Tage anwendet. Sie mußten ſich, wie wir, eines Rades, und ſtählerner oder kupferner Werkzeuge bedienen, welche man ſcies und bouterolles nennt, und brauchten bei Gelegenheit gleichfalls die Spitze des Diamantes. Dieß bezeuget Plinius im 4. und 13. Kapitel des 37. Buchs förmlich. (In dem praktiſchen Wörterbuche der ſchönen Künſte wird man die Manier in Edelſteine zu gravieren ausführlich aus einander geſetzet finden.)

Von nachgemachten geſchnittenen Steinen.

Die außerordentliche Seltenheit koſtbarer Steine, und der rege Eifer, mit welchem man ſie in dem Alterthum ſuchte, erlaubte es nur reichen Perſonen, deren zu beſitzen, und machte, daß man auf Mittel dachte, auch dem Verlangen derjenigen Genüge zu leiſten, die kein Vermögen, aber doch nicht weniger

niger Verlangen beſaßen, ſich zu zeigen. Man bediente ſich hierzu des Glaſes, man bearbeitete, verband es mit mehrern Metallen, ließ es durch verſchiedene Grade des Feuers gehen, und erlangte dadurch ſo viel, daß faſt kein einziger koſtbarer Stein vorhanden war, deſſen Farbe und Form man dieſer Glascompoſition nicht hätte geben können. In dem funfzehnten Jahrhundert erfand man dieſes Geheimniß wieder, und ſetzte ſich wieder in den Beſitz der Kunſt, jene **Paſten** oder nachgemachten Steine zu verfertigen, welche man Compoſitionen nennt. (Den nachgemachten Steinen der Alten, auf welchen in **Edelſteine** gravierte Sujets wiederhohlet waren, verdanket man die Erhaltung mehrerer derjenigen Sujets, deren geſchnittene Edelſteine verlohren gegangen waren. Die nachgemachten Steine ſind, den Werth der Materie ausgenommen, welche bei Liebhabern der alten Kunſt wenig in Betrachtung gezogen wird, eben ſo koſtbar, als die **Edelſteine** ſelbſt, weil ſie einen treuen Abdruck der Zuſammenſetzung gewähren, und folglich der beßten Copie weit vorzuziehen ſind.)

Von den Schriftſtellern über die geſchnittenen Steine.

Es iſt hier nur unſere Abſicht, die vorzüglichſten Schriftſteller aus der ſo großen Anzahl derjenigen zu nennen, welche ſeit dem Plinius bis auf unſere Zeiten von den **geſchnittenen Steinen** gehandelt haben. Liebhaber können ſich an den ſo intereſſanten Theil des Buches von **Mariette** halten, welcher ſich mit der daktyliographiſchen Bibliothek beſchäftiget: eine ſo trockene Materie erhielt unter ſeinen Händen Annehmlichkeiten und Schönheiten, welche man anderwärts nicht findet.

Die Werke des **Kitochius**, **Longus**, **Kirchmann**, **Kornmann**, **Licetti** über die Ringe der Alten ſind bekannt genug; ſie wurden 1672 zu Leyden ſämmtlich wieder aufgelegt. Das Buch des **Licetti**, 1645 zu Udina in Quart gedruckt, iſt in Wahrheit nichts, als eine elende Compilation,

und

und kann ohne Ekel nicht geleſen werden; hingegen wird man mit dem des **Cazalius** über die Ringe und den Gebrauch derſelben ſehr zufrieden ſeyn.

Anton le Pois lieferte, Paris 1579 in 4. eine Abhandlung über die antiken Münzen und Gravuren, mit Kupfern, ein ſehr artiges, ſehr ſchön gedrucktes Buch, von einem Schriftſteller, der in Anſehung dieſer Materie zuerſt die Bahn brach. Dieſes geſchätzte Buch iſt nicht ſehr gemein; aber man muß Acht geben, ob S. 126 eine Figur des Gottes der Gärten vorhanden iſt, welche bei mehrern Exemplaren herausgeriſſen wurde.

Baudelot de Dorival gab ein Buch über **die Nützlichkeit der Reiſen**, Paris 1686 2 Bände in 12, und Rouen 1727 mit Kupfern heraus, ein nützliches, intereſſantes und unentbehrliches Buch.

Ueber Beſchreibungen von Sammlungen geſchnittener Steine.

Wir gehen zu den ſchönſten Sammlungen und Cabinetten von **geſchnittenen Steinen** über. Dieß ſind die berühmteſten, die in Italien herausgekommen ſind:

Agoſtino (*Leonardo*). Le gemme antiche figurate, colle annotazioni di Pietro Bellori, in Roma 1657 in 4. fig. zweiter Theil in Roma 1669 in 4. zweite Auflage, in Roma 1686, 2 vol. in 4. fig. Von **Jacob Gronovius** ins Lateiniſche überſetzt, Amſterdam 1685 2 Bände in 4. und zu Francher 1694 2 Bände in 4. mit Kupfern.

Dieſer **Leonard Agoſtini**, zu Boccheggiano in dem Staat Siena gebohren, war ein Kenner von feinem Geſchmack, und unter den Antiken grau geworden. Seine Sammlung iſt vortreflich, wie ſeine hiſtoriſche Abhandlung, welche zur Einleitung dient; er weiß das Nützliche mit dem Angenehmen, Geſchmack mit Gelehrſamkeit zu verbinden. Er hatte auch das Glück, einen geſchickten Zeichner und Kupferſtecher in der Perſon des **Johann Baptiſta Galleſtrazzi** von Florenz

zu finden. Die zweite Ausgabe, die in Anſehung der dabei beobachteten Ordnung und der Verbeſſerungen der Abhandlungen der erſten weit vorzuziehen iſt, wird derſelben in Rückſicht der Platten immer nachſtehen. Es iſt nicht unnütz, hierbei zu bemerken, daß die Exemplare bei dieſer Ausgabe auf zweierlei Papier abgezogen worden ſind; denn außer dem, daß die kleine ſehr ſchlecht iſt, iſt auch der Abdruck der Platten dabei ſehr nachläßig behandelt worden. Die Holländiſche Ausgabe hat ſehr ſaubere, aber ohne Geſchmack geſtochene Platten.

De la Chauſſe, Romanum Muſaeum etc. Romae 1690 in fol. Die zweite Ausgabe Romae 1707 in fol. Die dritte Ausgabe Romae 1746 in fol. Die Franzöſiſche Ueberſetzung, Amſterdam 1706 in fol. mit Kupfern.

Michel-Ange de la Chauſſe, von Paris, ein gelehrter Alterthumsforſcher, war ſchon in ſeiner frühen Jugend nach Rom gegangen, und ſein Charakter ſowohl als ſein Geſchmack hatte ihn beſtimmt, daſelbſt zu bleiben. Die Sammlung von Antiken, welcher er den Titel Muſaeum Romanum gab, vereiniget die vorzüglichſten Alterthümer, welche ſich zu der Zeit, als der Verfaſſer ſchrieb, in den Cabinetten von Rom befanden. Die Figuren werden von Erklärungen begleitet, welche eben ſo artig als belehrend ſind. Nie wurde ein Werk beſſer aufgenommen, Grävius nahm es in ſeine große Sammlung von Römiſchen Alterthümern ganz auf. Es wurde ins Franzöſiſche überſetzt, und 1706 zu Amſterdam gedruckt; aber der Originalausgabe folgte eine zweite, 1707 gleichfalls zu Rom, welche der erſten in jeder Rückſicht vorzuziehen, und von dem Verfaſſer ſelbſt beträchtlich vermehret iſt. Es erſchien eine dritte Ausgabe, Rom 1746 in 2 Bänden in Folio, die weit ſchlechter als die zweite iſt, und mit welcher der Buchhändler das Publikum nur in Irrthum zu leiten und das Vertrauen deſſelben zu mißbrauchen ſucht.

Der erſte Theil der Sammlung des de la Chauſſe enthält eine ziemlich zahlreiche Suite von antiken Gravuren, die faſt alle ausgeſuchte Stücke ſind, wie ſie das Publikum bis jetzt noch in keinem gedruckten Werke erhalten hatte.

De la Chauſſe gab auch 1700 zu Rom eine Sammlung von antiken geſchnittenen Steinen in 4. mit feinen Anmerkungen heraus. Die Steine ſind ſehr gut gewählt; die Italiäniſch geſchriebenen Erklärungen ſind ſcharfſinnig und voll von Gelehrſamkeit; die Platten, zweihundert an der Zahl, von Bartoli geſtochen, ſtellen bloß die Umriſſe dar.

Muſaeum Florentinum, cum obſerv. *Ant. Fr. Gori*, Florentiae 1731, 1732, 2 vol. in fol. maj. fig.

Wer kennet nicht den Werth dieſer ſeltenen und unermeßlichen Sammlung? die beiden erſten, den geſchnittenen Steinen gewidmeten Bände machen das ſchönſte Cabinet hinlänglich bewundern, welches es in dieſer Art von Reichthum in der Welt giebt. Der erſte Band enthält mehr als achthundert Steine, welche hundert große Platten einnehmen; und der zweite vierhundert und achtzehn, wie in dem erſten Bande auf hundert Platten eingetheilt. Die Herausgeber fürchteten weder in Anſehung der Breite des Randes, noch der Größe und Dicke der Lettern, noch auch endlich in Rückſicht der Anordnung der Ueberſchriften zu weit gehen zu können: die Dicke des Papiers entſpricht der Größe deſſelben. Keine von den Verzierungen, mit welchen man Bücher von Wichtigkeit zu verſchönern gewohnt iſt, wurde bei dieſem geſpart. Mit einem Worte, es iſt ein prächtiges Werk, und es erfüllte vollkommen die Erwartungen, die man ſich von ihm machte. Dieſes Buch koſtet ſehr viel, und, zu großem Unglück, hat die große Ueberſchwemmung des Arno, welche gegen das Ende des 1740ſten Jahres einen Theil der Auflage, welche in dem Pallaſt Corſini niedergelegt worden war, gänzlich verdarb, nicht dazu beigetragen, den Preis deſſelben herabzuſetzen.

(Wenn der Verfaſſer dieſes Artikels ſpäter geſchrieben hätte, ſo würde er ohne Zweifel auch die Sammlung von geſchnittenen Steinen des Herzogs von Orleans angezeigt haben, welche von Auguſtin von S. Aubin gezeichnet und geſtochen, und mit gelehrten Beſchreibungen des Abbé le Blond, von der Academie der Inſchriften und ſchönen Wiſſenſchaften, und des Abbé de la Chau herausgegeben wur-

wurde *). Er würde nicht weniger der Sammlung von geſchnittenen Steinen des Herzogs von Marlborough, gezeichnet von **Cipriani**, einem geſchickten Künſtler, der in dieſen leztern Jahren zu London ſtarb, und geſtochen von **Bartolozzi**, ſeinen gerechten Beifall nicht verſagt haben. Er hätte endlich ſeine Leſer auf die Werke des gelehrten **Winkelmann** verwieſen.)

Von Sammlungen von geſchnittenen Steinen.

Das Alterthum ſtellet uns nicht nur Beiſpiele von Leidenſchaften für geſchnittene Steine dar; ſondern es ſtellet uns auch zugleich die gröſeſten und ausgezeichnetſten Genies im Staate dar, welche Sammlungen von ihnen anlegten. Welche Männer waren Cäſar und Pompejus! Sie liebten beide die geſchnittenen Steine leidenſchaftlich, und um zu beweiſen, welchen Werth ſie darauf ſetzten, wollten ſie, daß das Publikum der Bewahrer ihrer Cabinette ſei. Pompejus legte die geſchnittenen Steine und alle andere köſtliche Juwelen, welche er dem Mithridates abgenommen hatte, auf dem Capitol nieder, und Cäſar widmete diejenigen, welche er ſelbſt mit unendlichen Koſten geſammelt hatte, dem Tempel der Venus Genitrix; denn ihm kam niemand an Pracht gleich, wenn es auf ſeltene und koſtbare Dinge ankam. Marcellus, der Octavia Sohn und des Auguſtus Neffe, legte ſeine Sammlung von geſchnittenen Steinen in dem Heiligthum des Tempels des Apoll auf dem Palatiniſchen Berge nieder. Marcus Scaurus, der Schwiegerſohn des Sylla, ein wirklich Prachtliebender Mann, hatte zuerſt ein ähnliches Cabinet zu Rom geſammelt. Er mußte ſehr mächtig ſeyn, um damals ſolche Sammlungen zu unternehmen; der Preis ſchöner Steine war ſo erſtaunend hoch geſtiegen, daß ſich bloße Privatperſonen ſchwerlich ſchmeicheln konnten, dahin zu gelangen. Ein ſehr

*) Der erſte Band der Deſcription des principales pierres gravées du cabinet de M. le duc d' Orleans, in fol. erſchien 1780, und der zweite 1784.

ſehr beträchtliches Einkommen reichte kaum zum Ankauf eines einzigen koſtbaren Steines zu. Niemals werden es unſere Liebhaber, ſo leidenſchaftlich ſie auch ſind, hierin ſo weit treiben, als es die Alten thaten. Ich glaube nicht, daß man heut zu Tage Menſchen finde, welche, wie der Senator Nonius, das Exil und ſelbſt die Proſcription der Beraubung eines ſchönen Ringes vorzögen.

Es iſt jedoch wahr, daß die geſchnittenen Steine ſeit der Wiederauflebung der ſchönen Künſte von allen cultivierten Nationen von Europa mit großem Eifer geſucht worden ſind; und dieſer Geſchmack ſcheint ſogar in unſern Tagen eine neue Stärke gewonnen zu haben. Es giebt faſt keinen einzigen Fürſten, der es ſich nicht zur Ehre rechne, eine Sammlung von geſchnittenen Steinen zu beſitzen. Die des Königes von Frankreich, und die des Römiſchen Kaiſers ſind beträchtlich. Die Sammlung des Herzogs von Orleans iſt ſehr ſchön *). Man rühmet in England die geſchnittenen Steine, welche ehedem der Graf Arundel ſammelte, und die gegenwärtig in den Händen der Mylady Germain ſind; diejenigen, welche Mylord Rembrock geſammelt hatte, und die Sammlung, welche der Herzog von Devonshire machte, einer der berühmteſten Liebhaber dieſes Jahrhunderts.

Nichts deſtoweniger iſt Italien das Land, welches noch immer die meiſten und prächtigſten Cabinette von geſchnittenen Steinen hat. Dasjenige, welches von den Fürſten des Hauſes Farneſe zuſammengebracht worden war, machte eine der vorzüglichſten Zierden des Cabinettes des Königes von Sicilien aus. Die Sammlung des Pallaſtes Barberini nimmt in dieſer Art eine der erſten Stellen in Rom ein, welches, wie Florenz und Venedig, voll von Cabinetten von geſchnittenen Steinen iſt. Aber keine von allen dieſen Sammlungen kommt derjenigen gleich, welche der Großherzog beſaß, und welche die ſonderbarſte und vollſtändigſte iſt, die man bis jetzt ſahe,

*) Gegenwärtig gehört dieſe ſchöne Sammlung der Kaiſerin von Rußland, welche ſie mit 450 tauſend Livres bezahlte.

ſahe, indem der Marquis Maffei verſichert, daß ſie gegen dreitauſend geſchnittene Steine umfaſſe. Man weiß, daß ſich die merkwürdigſten derſelben in dem Muſaeum Florentinum befinden. Auch muß man bekennen, daß ſich die Völker von Italien an der Quelle ſchöner Dinge befinden. Machet man die Entdeckung irgend eines ſeltenen Denkmals, ſelbſt derjenigen einer Stadt, Herkulanum's z. B.; ſo ſind ſie die erſten, welche dieſer Entdeckung genießen. Sie können die Antike, die vor ihren Augen iſt, beſtändig ſtudieren; und da ihr Geſchmack dadurch ſicherer und feiner wird, als der unſrige, ſo haben ſie auch im Allgemeinen für wahre Schönheiten der Werke der Kunſt mehr Gefühl, als wir.

Von ſchönen geſchnittenen Steinen.

Um in Anſehung der Arbeit ausgeſuchte geſchnittene Steine zu haben, muß man bis auf die Zeiten der Griechen zurückgehen. Sie ſind es, welche in dieſer Gattung in Anſehung der Zuſammenſetzung, der Richtigkeit der Zeichnung, des Ausdruckes, der Nachahmung, der Draperie, mit einem Worte in Anſehung aller Theile der Kunſt ſich vor allen andern auszeichneten. Ihre Geſchicklichkeit in der Darſtellung der Thiere iſt noch größer, als die aller übrigen Nationen. Sie waren in ihren Modellen beſſer bedient, als wir, und machten durchaus nichts, ohne die Natur um Rath zu fragen. Was wir von ihren Werken in Anſehung der Gravur en Creux ſagen, gilt eben ſo wohl von den geſchnittenen Steinen in Relief, oder von den Cameen, dieſe beiden Arten der Gravur gingen bei den Griechen beſtändig gleichen Schritt. Die Hetrurier kamen ihnen nicht gleich, und die Römer, die keine Idee von der Schönheit hatten, ſtanden ihnen in jeder Rückſicht nach. Ob ſie gleich die geſchnittenen Steine bis zur Ausſchweifung liebten, und durch das Beiſpiel unter ihnen lebender Griechiſchen Gravörs unterſtützet wurden, ſo hatten ſie doch in dieſer Art nur mittelmäßige Arbeiter von ihrer Nation, und die Natur war ihnen nicht günſtig. In

Griechenland machten die Künſte diejenigen berühmt, welche ſie mit Erfolg trieben: die Römer hingegen brauchten zu ihren Gravuren nur Sclaven oder doch Menſchen der niedrigſten Klaſſe *).

Von dem ſchönſten bekannten, geſchnittenen Steine.

Der ſchönſte geſchnittene Stein, der aus den Händen der Griechen, und bis auf uns kam, iſt wie mich dünkt der Carniol, der unter dem Namen des Siegelringes von Michel Angelo bekannt iſt. Er iſt das ſchönſte Stück des Cabinettes des Königs von Frankreich, und vielleicht der ganzen Welt. Man ſagt, nach dem Tode des Michel Angelo habe ihn ein Goldarbeiter von Bologna, Namens Auguſtin Taſſi, beſeſſen, und an die Frau eines Intendanten des Hauſes Medicis verkauft. Bagarris, Aufſeher über das Antiken-Cabinet Heinrichs III. kaufte ihn zu Anfange des letztern Jahrhunderts, von den Erben dieſer Dame, welche von Nemours war, um achthundert Thaler. Lauthier, der Vater, beſaß ihn nach dem Tode dieſes Alterthumsforſchers, und die Kinder dieſes Lauthier verkauften ihn an Ludewig XIV.

(Der Carniol, den man das Siegel des Michel Angelo nennt, iſt ohne Zweifel wegen ſeiner Arbeit von ſehr großem Werth; die Größe der Zuſammenſetzung, welche er auf einem ſehr kleinen Raum enthält, vermehrt noch das Auszeichnende deſſelben; aber es iſt gewagt, wenn man behauptet, oder auch nur ſagt, er ſei der ſchönſte unter allen antiken Steinen. Die Kleinheit der Gegenſtände ſelbſt, welche er enthält, ſcheinet dieſem Urtheil zu widerſprechen. So werden denn wahre Richter der Künſte vielleicht denjenigen Steinen den Vor-

*) Hierbei muß bemerket werden, daß das ſchöne Zeitalter der Kunſt in Griechenland ſchon vorüber war, als die Römer anfingen, ſie auszuüben. Sie ſelbſt cultivierten dieſelbe auch wenig. Sie überließen ſie freigelaſſenen Sclaven meiſtentheils Griechen von Geburt, die aber durch Sclaverei und Erniedrigung ausgeartet waren. Uebrigens iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß man mittelmäßige Werke der Griechen den Römern zuſchreibt.

Vorzug geben, welche eine kleinere Anzahl von Figuren, auch wohl gar nur eine einzige Figur oder einen Kopf enthalten, und ihnen beſſer entwickelte Schönheiten, dargeſtellte und nicht bloß angedeutete Schönheiten darbiethen. Aber man muß an dem Siegelringe des Michel Angelo die Geſchicklichkeit und die Geduld des Künſtlers bewundern, und iſt erſtaunt zu ſehen, daß man zu einer Zeit, in welcher man noch keine Augengläſer kannte, an die Darſtellung ſo kleiner Gegenſtände denken konnte.

Von geſchnittenen Steinen des alten Rom.

Aus dem, was wir eben bemerket haben, ſcheint zu erhellen, daß die Römer eine Art von Unfähigkeit zur Cultur der Künſte hatten. Ich ſetze noch hinzu, daß ſie nicht die einzige Nation, welche weder große Maler noch große Bildner liefern konnte, ob ſie gleich die ſchönſten Kunſtwerke beſaß, und ſie, dem Anſcheine nach, mit Leidenſchaft liebte.

Ich habe nun nur noch ein einziges Wort über gewiſſe Gravuren in Cryſtall zu ſagen, welche die Neuern lieferten.

Ueber neuere Gravuren in Cryſtall.

Die neuern Gravörs gruben en creux in Tafeln von Cryſtall ziemlich große Anordnungen nach den Zeichnungen der Maler, und man faßte dieſe Gravuren nachher in Werke der Goldſchmiederei, um daſelbſt die Stelle von Basreliefs zu vertreten.

Im Vaſari kann man Beſchreibungen einer großen Menge jener Gravuren leſen, welche die Kreuze und Leuchter ſchmückten, die für Capellen oder kleine Juwelenkäſtchen beſtimmt waren. Valerio Vicentini hatte eine derſelben ausgeführt, welche ganz von Cryſtall war, und Gegenſtände aus der Leidensgeſchichte Jeſu darſtellte. Clemens VII. machte Franz I. bei der Zuſammenkunft, die er bei Gelegenheit der Vermählung der Catharina von Medicis, ſeiner Nichte, zu Marſeille mit dieſem Fürſten hatte, damit ein Geſchenk; dieſes Stück war, nach Vaſari, einzig in ſeiner Art, und von un-

ſchätzbarem Werth. (Artikel vom Ritter von Jaucourt, in der alten Encyklopädie.)

Stellung.

Attitude *).

Stellung iſt die Richtung der Glieder eines belebten Körpers. (poſition d'un corps animé.) Sie kann bleibend oder vorübergehend, abſichtlich oder zufällig ſeyn.

Malerei und Skulptur fixiren die reißendeſten Bewegungen, gleich der Meduſe, welche durch ihren Blick diejenigen, auf die ſie ihn warf, in ihren ungeſtümſten Bewegungen erſtarren machte.

Die Malerei giebt alſo den unbeſtändigſten Wirkungen und Bewegungen, welche Leidenſchaften auf belebte Körper hervorbringen können, Dauer und Unbeweglichkeit.

Das Genie des Artiſten, ſeine Einbildungskraft, ſeine Beobachtungen, ſeine treue Erinnerung, ſeine durch Uebung und Fertigkeit gebildete Hand bewirken dieſen Zauber. Aber die Vollkommenheit der Kunſt fordert, daß eine wohl überdachte Wahl die **Stellungen** beſtimme, welche der Maler in ſeinen Werken anbringt, und daß die Bewegung, welche er darſtellt, vollkommen angemeſſen ſei der Nüance von Leidenſchaft oder Rührung, von welcher er die Figur beſeelt annimmt.

Es iſt nicht genug, daß Wuth aus den Augen Achilles funkle, da er bedrohet iſt, ſeine Briſeis zu verlieren; alle Züge müſſen ſie ausdrücken, die Bewegung der ganzen Figur, jedes Glied muß daran Theil nehmen. Indeſſen ſieht man nicht ſelten Gemälde, wo nur einige Züge Wuth ankündigen, während übrigens das Blut ſehr ruhig durch die Adern circulirt, und die Muskeln in einem ziemlich friedlichen Zuſtande ſind.

Die

---

*) Das deutſche Wort Stellung ſcheint den Sinn des Franz. *Attitude* nicht zu erſchöpfen; indeſſen iſt es dasjenige, welches ſich dieſem am meiſten nähert.

Die allgemeine Wirkung einer Leidenſchaft auf alle Theile des Körpers, und die richtige Uebereinſtimmung dieſer Wirkung mit der Nüance von Leidenſchaft, welche die darzuſtellende Figur haben ſoll, ſind die großen Mittel, wodurch Pantomime und Malerei, zwei ſo ſehr verwandte Künſte, lebhafte und ſtarke Rührungen hervorbringen können.

Wie erwünſcht wären Beobachtungen in Beziehung auf dieſen Gegenſtand, verfaßt von einſichtsvollen Künſtlern, und begleitet von Zeichnungen. Beſchreibungen dieſer Art, gebildet von Dichtern, ſind nicht immer richtig, meiſtens beinahe unvollſtändig, ſo wie auch unſre Schauſpieler uns keine gewiſſen, zuverläßigen Muſter darbiethen.

Die meiſten Schauſpieler ſtellen uns die Leidenſchaften ihrer Rollen dar, ohne ſie ſelbſt zu fühlen. Allein der Zuſchauer eines Trauerſpiels kann eben ſo wenig als der Betrachter eines hiſtoriſchen Gemäldes gerührt werden, wenn nicht die Aktörs in dem erſtern, und die Figuren des zweiten von der Leidenſchaft ganz durchdrungen ſcheinen, welche ſie beſeelen ſoll. Oft geben ſich die Zuſchauer nicht genugſame Rechenſchaft von dem, was zur Vollkommenheit des Ausdrucks in jeder Bewegung und jeder Stellung noch mangelt; ſie ſind gleichſam durch Inſtinkt erkaltet, und der Inſtinkt hat in dieſer Hinſicht eine ſchnelle Sagacität, welcher das Räſonnement nicht gleichkommen kann.

Die Einheit, oder die Vollendung der Handlung in jeder Stellung iſt in den Werken der Malerei, wie auf dem Theater, äußerſt ſelten. Der Grund davon liegt meiſtens in der Uebertreibung. Die Einbildungskraft iſt geneigt dazu, und die Menge gründlicher Kenntniſſe und Bemerkungen, welche man ſich erwerben muß, iſt für die Mahlerei ſo groß, daß es ſcheint, als ob ſie ſich unter einander ſelbſt ſchadeten, wenigſtens, wenn die Natur dem Künſtler nicht ganz ausgezeichnete Anlagen gegeben hat.

Das Wort Stellung bedeutet auch in der Malerei diejenige Poſition, welche der Portraitmaler annimmt, um diejenigen darzuſtellen, die er malt, oder welche dieſe ſich zu jenem

jenem Behufe ſelbſt wählen. S. den Art. Portrait. Hier nur folgende Bemerkungen.

Zuweilen nimmt man das Wort Stellung im ironiſchen Sinne, weil die meiſten Stellungen, welche beſonders diejenigen wählen, die ſich malen laſſen, oder, welche zuweilen die Künſtler ſelbſt fordern, einen Zwang und eine Affektation verrathen, welche lächerlich oder abſtoßend ſcheinen. (choquantes.)

Deßhalb unſtreitig ſagt man von einem Menſchen, welcher in der Geſellſchaft eine Stellung annimmt, welche Eitelkeit und Pretention vorausſetzt: er befinde ſich in Stellung, qu'il eſt en attitude.

Ein Mittel dieſes Ridicul zu beſtreiten iſt eine gute Comödie: Hier giebt der Verfaſſer, indem er ſeine Perſonen die Sprache des Lächerlichen und der Thorheiten führen läßt, zugleich den Schauſpielern, die ſie vorſtellen, Gelegenheit, die Bewegungen, Geſten und Attitüden nachzuahmen, welche damit verknüpft ſind.

Ein Präſervatif dagegen, welches in der Gewalt des Künſtlers ſteht, wären witzige Suiten von Karricaturen, zum Gebrauch derjenigen, die ihr Portrait mit Anmaßung verfertigen laſſen. Man würde darin Attitüden darſtellen, welche nur ein wenig übertrieben werden dürfen, um auffallend lächerlich zu ſeyn.

Hier würde man den Wichtigen ſehen, verſunken in tiefe Meditation, gleichſam niedergedrückt von der Laſt der Gegenſtände, mit denen er ſich in ſeinem Portrait umgeben läßt; der Genieſüchtige würde erſcheinen, in einer an Delirium gränzenden Erhitzung; der Empfindſame als ein weibiſcher Sybarit, der luſtige Bruder als trunken, unbedeutende obrigkeitliche Perſonen in der Stellung der alleroberſten, Accisbediente in der Stellung von Miniſtern u. ſ. w.

Stel-

Stellung des Modells.
Poſe.

Das Modell ſtellen, poſer le modèle, heißt, es in die Handlung verſetzen, deren Studium man beabſichtigt. Seit ein fehlerhafter Geſchmack an die Stelle der weiſen Praktik großer Meiſter getreten iſt, konventionelle Prinzipien an die Stelle der wahren Nachahmung der Natur, iſt auch die Kunſt, das Modell zu ſtellen, das Entgegengeſetzte von dem geworden, was ſie ſeyn ſollte. Anſtatt, nach dem Beiſpiele der Aeltern, ſich zu beſtreben, eine Handlung durch die wenigſt mögliche Bewegung auszudrücken, hat man große Bewegungen geſucht, um ſelbſt ſolche Handlungen darzuſtellen, welche nur ſanfte Bewegungen erfordern. Die große Regel, welche die Meiſter ihren Zöglingen vorgeſchrieben haben, iſt die geweſen, ihren Figuren viel Bewegung zu ertheilen; die Zöglinge, aufgewachſen zu Meiſtern, haben die Uebertreibung der Bewegung als den ſchönſten Ausdruck der belebten Natur betrachtet. Kein Wunder, daß man, anſtatt dem Modell eine leichte Situation zu geben, ſich genöthigt gefunden hat, es zu kneten, wie die Skulptoren die Erde kneten, daß man es gezwungen hat, ſich auf eine ſchmerzhafte Weiſe in den peinlichſten Lagen zu halten. Nach Studien weniger Jahre kannten die Zöglinge ſehr gut alle Poſitionen, in welche die Henker Maleſikanten ſtellen können, während ihnen keine von jenen genugſam bekannt war, in welcher die ſich ſelbſt überlaſſene Natur gefällt. Folge davon war, daß ſie in ihre Werke legten, was ſie gelernt hatten, ohne ihnen das Gepräg des Naiven und Natürlichen ertheilen zu können.

Was iſt der wahre Zweck der Kunſt? Nachahmung der Natur in denjenigen Poſitionen, welche für ſie die gewöhnlichſten ſind, und in der Entwickelung ihrer Schönheit. Die Manier, die Kunſt zu lehren, ſuchte ſich alſo ſo viel als möglich von dem wahren Zwecke der Kunſt zu entfernen.

Wenn der Künſtler, während ſeines Lebens ein oder zwei Male die Gelegenheit findet, übertriebene Bewegungen darzu-

ſtellen, Handlungen von außerordentlicher Heftigkeit, geſuchte Qualen, ſo wird er im Fall der Veranlaſſung die Studien derſelben gewiß machen können, wenn er nur mit jenen weit ſchwerern Studien vertraut iſt, denen der Natur in ihrer Schönheit.

Diejenigen, welche die letztern Ausſtellungen von Gemälden unſrer jetzigen Meiſter geſehen haben, müſſen zugeſtehen, daß unſre Schule auf den Weg der Wahrheit zurückgekehrt iſt, und alle Künſtler, welche den meiſten Beifall erhielten, haben ihn durch Treue gegen die Natur verdient. Vielleicht wird Frankreich noch die erſte Schule für die Künſte, wenn nicht politiſche Verhältniſſe ihren Ruhm in ſeiner Wiege erſticken. L.

Strapazieren.

Strapaſſer.

Die franzöſiſchen Künſtler haben dieſes Wort nach dem Italiäniſchen ſtrapazzare gebildet, welches **quälen** bedeutet. Eine **ſtrapazierte** Figur kann bis zur Lähmung gequält ſeyn; allein man nennt dennoch keinesweges eine Figur, gelähmt durch die Unwiſſenheit eines ſchlechten Künſtlers eine **ſtrapazierte** Figur. **Strapazieren** iſt ein Fehler, in welchen aber ein mittelmäßiger Künſtler nicht fallen kann, denn er ſetzt **Leichtheit** und **Großheit** voraus. Man verfällt in den Fehler der **Strapaze**, indem man die Größe des Charakters und die Bewegung übertreiben will, und ſich pikirt, zu dieſen Eigenſchaften, welche, in ihren Schranken, an und für ſich lobenswürdig ſind, den Reiz der äußerſten Leichtigkeit hinzuzufügen.

Von dem Worte *ſtrapazer* hat man das Wort ſtrapaſſon abgeleitet, um einen Künſtler zu bezeichnen, welcher Figuren **ſtrapaziert**. Alphons Düfresnoy geſteht in ſeinen ſentimens ſur les ouvrages des meilleurs peintres dem Tintoret das Verdienſt zu, ein großer Zeichner und Praktiker (praticient) zu ſeyn, aber er ſpricht ihm Reinheit der Contours ab,

ab, und ſagt, er ſei zuweilen grand ſtrapaſſon. Dieß beſtätigt, was ich geſagt habe, daß der Fehler des **Strapazieren** nur einem geſchickten Zeichner zukommt, welcher ſeine Kunſt misbraucht, und in das verfällt, was man pratique nennt, welcher die Natur verläßt, und außer ihr eine imposante Großheit ſucht, die ihr fremd iſt, eine Bewegung, die in Staunen verſetzt, welche ſie aber nicht hervorbringen kann.

So kann eine Compoſition ſelbſt **ſtrapaziert** ſeyn, wenn ſie die Bewegungen übertreibt, welche die Natur in der angenommenen Handlung hat hervorbringen können. L.

Styl.

Style.

Die Vereinigung aller Parthieen, welche zu Entwerfung, Zuſammenſetzung und Ausführung eines Kunſtwerks zuſammenwirken, bildet das, was man **den Styl** deſſelben nennt, und man kann ſagen, daß er die Art zu ſeyn, den Geiſt des Werkes ausmacht.

Es giebt eine unendliche Menge verſchiedener **Style**; allein die vorzüglichſten, von denen alle übrige nur Nüanceen ſind, laſſen ſich auf eine beſtimmte Anzahl zurückführen: **den Erhabnen, den ſchönen, den ausdruckvollen, den natürlichen.**

Der erhabne Styl.

Style ſublime.

Der **erhabne Styl** iſt diejenige Manier, welche allein für die Ausführung großer Ideen und ſolcher paßt, welche Eigenſchaften von Gegenſtänden ſinnlich darſtellen, welche über jene erhaben ſind, die wir durch den Weg der Sinne kennen lernen. Dergleichen ſind, nach unſrer Religion, Gott und die Engel, in der alten Mythologie, die verſchiedenen Gottheiten und heroiſchen Perſonen, welche die Mitte zwiſchen der göttlichen und menſchlichen Natur halten.

Der Zauber dieſes Styles beſteht darin, daß man in einem und demſelben Gegenſtande das Mögliche und das Unmögliche zu vereinigen weiß. Um das Mögliche darzuſtellen, hat der Künſtler blos bekannte Formen anzuwenden; um ſich bis zum Unmöglichen zu erheben, muß er dieſen Formen eine Vollkommenheit ertheilen, die ſich nirgends findet, als in ſeiner Idee, für welche die Natur keine Muſter darbiethet; er muß hier alle jene Spuren eines niederen Mechaniſm übergehen, welche zu der Handlung nicht ſchlechterdings nothwendig ſcheinen, von welcher man alſo annehmen kann, daß die göttlichen Perſonen ihrer entbehren können, und welche nur die Größe der Hauptformen durch ſubalterne Züge unterbrächen.

Der Apollo von Belvedere iſt das größte Beiſpiel, welches wir von dieſem Style beſitzen.

Der ſchöne Styl.

Le beau ſtyle.

Der ſchöne Styl iſt derjenige, welcher die Idee der Vollkommenheit in der menſchlichen Natur ſinnlich darſtellt. Er muß rein, und von allen müßigen Theilen frei ſeyn; ohne ſich jedoch bis zur erhabenen Vorſtellung einer göttlichen Natur zu erheben. Er muß weniger ſtolz, weniger ernſt, mehr individuell, und lieblicher ſeyn, als der erhabene Styl; indem er eine Vorſtellung der möglichen Vollkommenheit giebt, ſteigt er nicht bis zu jener empor, die nur den Göttern gegeben ward.

Die noch jetzt übrigen Griechiſchen Statuen, ſind im Allgemeinen mehr oder weniger in dieſem Style, jenachdem es einer jeden von ihnen zukommt. Selbſt wenn in einigen der energiſche Ausdruck der Leidenſchaften ſtark angedeutet iſt, wie im Laokoon, ſo zeigen ſich dennoch immer die glücklichen Formen der Schönheit, unerachtet der Veränderung, die eine heftige Situation verurſachen muß.

Die Schönheit verändert an ihnen den Charakter nach dem Gegenſtande, an welchem ſie ſich findet. So z. B. nähert ſie

ſie ſich beim Apollo dem Erhabenen, welches ſie in dem Jupiter des Phidias erreicht; im Meleager iſt ſie menſchlich, aber heroiſch; Niobe zeigt uns die Schönheit in der Natur des Weibes, Apollino, Venus von Medicis biethen ſie dar, ſo wie ſie anmuthvollen Stoffen zukommt. Caſtor und Pollux von St. Ildephonſe, der Borgheſiſche Fechter, der Farneſiſche Herkules, alle beſitzen einen beſondern Charakter; allein in keinem dieſer Werke haben die Künſtler die Schönheit hintangeſetzt.

Der anmuthige Styl.

Le ſtyle gracieux.

Der anmuthige Styl, oder der Styl der Grazie, beſteht darin, daß man den Figuren leichte, gemäßigte, zarte, mehr beſcheidene als ſtolze Bewegungen ertheilt. Die Ausführung muß leicht, lieblich, mannigfaltig ſeyn, ohne in das Manierirte zu verfallen.

Apelles hatte, nach dem Zeugniſſe der Griechen dieſe Parthie auf einen hohen Grad gebracht. Aber wir müſſen hier bemerken, daß die Alten von der Grazie eine ganz andre Idee beſaßen, als wir jetzt. Die Grazie unſrer Künſtler, verglichen mit der Grazie der alten ſcheint nur eine theatraliſche Affektation zu ſeyn, welche der wahren Schönheit nicht zukommt, und welche nur in gewiſſen Geſten, Bewegungen und Attitüden beſteht, welche, weit entfernt natürlich zu ſeyn, vielmehr peinlich und ſogar gezwungen ſind, oder denen der Kinder gleichen, wie es der Fall in einigen Werken von Corregio ſelbſt iſt, noch mehr in einigen von Parmeſano u. a. So drückten die Alten die Grazie nicht aus; bey ihnen war ſie ein Charakter, welcher ſich auf die Idee des Schönen bezog, ſie beſtand darin, daß man von der Schönheit vorzüglich dasjenige bemerken ließ, was beſonders dazu beiträgt, ſie lieblich zu machen.

Die vollkommenſten Muſter, welche uns die Griechen von dieſem Style hinterlaſſen haben iſt die Mediceiſche Venus, Apollino, der Hermaphrodit der Villa Borgheſe, das noch

Uebrige vom ſchönen Cupido derſelben Villa und andre Statüen.

Der ausdruckvolle Styl.
Le ſtyle expreſſif.

Der ausdruckvolle Styl iſt der Styl eines Künſtlers, welcher den Ausdruck zum vorzüglichſten Zwecke ſeiner Arbeit machte. Man kann Raphael als ein vollkommnes Muſter dieſes Styles anſehn; niemand hat ihn von dieſer Seite übertroffen. Die Griechen zogen die Schönheit dem Ausdrucke vor. Bei ihrem herrſchenden Gefühle für Vollkommenheit fürchteten ſie die Formen durch jene Entſtellungen herabzuwürdigen, welche heftige Leidenſchaften verurſachen.

Der natürliche Styl.
Le ſtyle naturel.

Der natürliche Styl iſt der Styl eines Künſtlers, welcher ſich nur beſtrebt, die Natur ſelbſt darzuſtellen, ohne ſie zu verbeſſern, oder zu verſchönern, der Styl jener Maler, welche, indem ſie die Natur nachahmen, nicht vermögend ſind, ihren Modellen etwas Idealiſches mitzutheilen, oder eine Auswahl unter dem zu treffen, was die Natur ſchönſtes darbiethet. Sie kopieren ſie nur wie ſie ſich ihren Blicken darſtellt, und ſo wie man ſie jeden Augenblick ſehen kann.

Einige Flandriſche und Holländiſche Maler, als Rembrandt, Gerard Douw, Teniers u. a. haben dieſen Styl zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht. Indeſſen findet man die beſten Muſter in den Werken des Diego Velaſquez, und wenn Titian ihm im Colorit überlegen war, ſo übertraf ihn Velaſquez im Helldunkel und der Luftperſpektive, Parthieen, welche dieſem Style am nothwendigſten ſind, um die Wahrheit zu erreichen, da die natürlichen Gegenſtände nicht erſcheinen können, ohne daß ſie Erhöhung haben, und ohne daß ſich unter ihnen beſtimmte Diſtanzen finden, anſtatt daß die Schönheit der Lokalfarben willkührlich iſt.

Noch

Noch kann man einen Styl **den leichten** nennen, welcher Annehmlichkeit beſitzt, wenig Mühe, wenig Erforſchung von Seiten deren vorausſetzt, die ihn befolgen, welcher eben ſo wenig zu großen Fehlern verleitet, als ihn große Schönheiten begleiten könnten. In dieſem Style hat ſich Peter von Cortona und ſeine Schule, beſonders Lukas Giordano ausgezeichnet. (Aus Mengs Werken.)

Herr **Reynolds** giebt der Geſchichtmalerei drei Style: **den großen Styl, den Styl der Pracht,** und **den zuſammengeſetzten Styl:** le grand ſtyle, le ſtyle d'apparat, le ſtyle compoſé.

Den **großen Styl** läßt er darin beſtehen, daß man ſich erhebe über individuelle Formen, alle lokalen Beſonderheiten, und kleinliche Details aller Art vermeide. Als Muſter dieſes Styles ſtellt er die Werke der Griechiſchen Bildner auf. Im großen Style, ſucht man Schönheit, richtigen Ausdruck, und nicht Menge der Figuren; eine Farbe, fähig, die Aufmerkſamkeit des Betrachters zu feſſeln, den Eindruck zu erhöhen, welchen der Stoff auf ſeine Seele machen ſoll, keineswegs aber jenen Glanz, der nur die Augen blendet, und die Seele hindert, ſich zum Genuſſe des Schauſpiels zu ſammeln, welches ihr dargebothen wird; die wahren Attitüden, welche die Natur hervorbringt, nicht jene affektirten, an die wir durch unſre Erziehung gewöhnt ſind, und die wir eben durch ſie verführt, für graziös halten; die Bewegungen, die der Menſch mit Leichtheit macht, und nicht jene, die ihn in einen gewaltſamen Zuſtand verſetzen. Ueberhaupt begleiten **Schönheit** und **Einfachheit** dieſen Styl.

Der **Styl der Pracht** iſt derjenige, in welchem man durch getümmelvolle Compoſitionen zu gefallen ſucht, in welchen man eine große Menge von Gegenſtänden aufführt, zu gefallen ſucht durch große Bewegungen, ſeltſame Wirkungen des Helldunkels, lebhaften Glanz der Farben, überhaupt, durch alles was fähig iſt, den Geſichtsſinn angenehm zu rühren, ohne zu der Seele und dem Geiſte zu ſprechen. Man kann ihn den **Ornamentalſtyl** nennen, weil er paſſend iſt,

um in ihm Zimmer und Gebäude zu verzieren, aber in Hinſicht der Unterweiſung gleichgültig iſt, und keine beſondern Regeln erfordert. Man kann ihn auch den pittoresken Styl nennen, weil man in ihm alle Annehmlichkeiten ſucht, welche die eigentliche Malerei gewähren kann, wenn man die dichteriſchen Schönheiten wegrechnet, deren ſie fähig iſt. Ich möchte ſagen, man könne ihn auch den Senſualſtyl nennen, weil er ſich nur damit beſchäftigt, einem unſrer Sinne zu ſchmeicheln.

Durch Vereinigung des großen Styls, welcher die niedern Schönheiten der Kunſt vernachläßigt, und des Styls der Pracht, der eben dieſe zu ſeinem Hauptzwecke macht, entſteht ein dritter Styl. Weniger groß, als jener, welcher ausſchließlich auf Schönheit hinarbeitet, aber doch nicht ohne Größe, ſucht er ſie mit allen Reizen zu ſchmücken, welche das Studium der eignen Farbe, die Magie des Helldunkel, und die Grazie gewähren können. Indem man dieſen zuſammengeſetzten Styl erſtrebt, kann man leicht in einen baſtardmäßigen Styl fallen, kann die ädle Symplicität großer Schulen durch zu üppige Reize entſtellen, und den Glanz der Venetianiſchen Schule durch Beimiſchung dieſer Simplicität erbleichen machen. Der große Styl muß in ſeiner urſprünglichen Reinheit erhalten werden; jede Miſchung würdigt ihn herab.

(Aus Reynolds und Mengs Werken.)

Svelt.

Svelte.

Dieſes Wort iſt von dem Italiäniſchen ſvelto erborgt, welches dünne, fein bedeutet. Eine ſvelte Taille iſt in der Sprache der Künſtler, was man in der gemeinen Sprache eine ſchlanke Taille nennt.

Der Sinn des Wortes Svelt, nach dem ganzen Umfange, welchen ihm die Künſtler geben, kann nur durch die Vereinigung mehrerer Ideen angewendet werden, welche die Wörter: elegant, delikat, leicht, ausdrücken.

Das Svelte gränzt an das Elegante, mit dem Unterſchiede daß man gemeiniglich in der Kunſtſprache das Svelte mehr auf die Taille und das Enſemble, denn auf die kleinern Theile bezieht.

Man ſagt nicht: ſvelte Arme, ſvelte Beine; allein man ſagt: eine ſvelte Taille indem man von der einer Nymphe redet, oder vom Körper eines jungen Menſchen. Man verſteht dann darunter eine Proportion in allen Theilen des Ganzen, welche die Leichtigkeit, Fertigkeit, und zugleich die Annehmlichkeit deſſelben ankündigt. Es liegt ſogar in dem Worte die Nebenidee einer gewiſſen Schmächtigkeit, Schwächlichkeit, welche der Entwickelung der Jugend eigen iſt.

Die Kindheit iſt nicht ſvelt, und darf es nicht ſeyn, ſie iſt ein zu unvollkommner Zuſtand. Die Ründe und Weichheit der Theile, die Friſche, die Naivetät, die Anmuth, welche aus dem Akkord der Eindrücke und Bewegungen entſpringt, ſind hinlängliche Reize für ſie. Die Gefühle, welche die Kindheit einflößt, gleichen dem Vergnügen, welches die Hoffnung gewährt.

Die Jugend in ihrem Aufblühen, das heißt, in ihrem Annähern zur Jünglingſchaft, wird ſvelte. Sie iſt es noch, hat wenigſtens noch Eleganz in dem Alter, welches darauf folgt; aber die volle Mannheit verändert den Charakter; denn die Natur, welche in den vorigen Altern ſich ausdehnte, um das Ziel des vollkommenen Wachsthums zu erreichen, ſtützt ſich nun gleichſam auf ſich ſelbſt, wenn ſie dieſelbe erreicht hat. Sie bekommt eine gewiſſe Conſiſtenz, der Körper wird muskulös. Er hat eine Fülle von Kraft, die das Svelte verſchwinden macht.

Der ganzen Dimenſion einer Figur eine Kopflänge mehr geben, um ſie ſvelt zu machen, iſt ein Mittel, welches in der Kunſt mehr geduldet, als authoriſirt iſt, weil die Natur es nicht kennt.

Man fordert von dem Künſtler ſelbſt mehr als von der Natur, nämlich: vollkommene Wahl. So muß auch das Svelte in Gemälden erſcheinen, ohne die Correktion zu beleidigen,

digen, d. h. leicht, ohne fließend, elegant, ohne manierirt; zart, ohne mager zu ſeyn. W.

Symmetrie.

Symmetrie.

Die Griechen nannten Symmetrie, was wir Proportionen nennen.

Durch die Kenntnis dieſer Parthie der Kunſt erhoben ſie ſich ſo außerordentlich über die modernen Künſtler, durch ſie entſprangen jene Anmuth, Schönheit und Leben, welche ihre Werke auszeichnen.

Die Neuern verſtehen unter Symmetrie die vollkommene Beziehung, welche unter entſprechenden Theilen Statt findet, wie es die Flügel eines Gebäudes ſind u. dergl. Eine Symmetrie in dieſem Sinne iſt der Kunſt zuwider, deren Zweck die größte Mannigfaltigkeit iſt, wozu ſie auch das Muſter in der Natur findet.

Indeſſen erborgten bei dem Wiederaufleben der Künſte die Maler von den Architekten den Geſchmack an ſymmetriſchen Compoſitionen. Dieſer fehlerhafte Geſchmack dauerte noch, als Michel Angelo ſein jüngſtes Gericht verfaßte. Die Compoſition dieſes Gemäldes ahmt die Form eines Portals mit einem Frontiſpiz ſehr gut nach. Man muß die kühnen Schönheiten des Werkes bewundern, und dem Künſtler den letzten Tribut verzeihen, den er dem von ſeinen Vorgängern eingeführten Geſchmacke zollte. L.

Sympathie.

Sympathie.

Sympathie iſt in der Malerei, Freundſchaft, Akkord der Farben unter einander. Es giebt Farben, welche ſich zurückſtoßen, andre, die ſich einander anzunähern ſcheinen.

Gewiſſe

Gewiſſe Farben ſind ihrem Stoffe nach antipathiſch. Dieß ſind z. B. zwei Farben, welche, an ſich ſchön, und einer angenehmen Nachbarſchaft fähig, durch ihre Miſchung eine dritte unangenehme Farbe hervorbringen. L.

T.

Tag.

Iour.

Tag iſt in der Sprache der Kunſt das Synonymum von Licht, und wird mehr im Plural als im Singular gebraucht.

Man ſagt: die Tage ſind in dieſem Gemälde mit Einſicht vertheilt. Wenn Harmonie entſtehen ſoll, müſſen nicht verſchiedene Tage mit dem Hauptlichte in Streite ſtehen.

Man ſieht aus dieſen Beiſpielen, daß Tag und Licht in der Malerei ſynonym ſind, und daß beide Ausdrücke ſich vorzüglich auf das Helldunkel beziehen.

Man ſagt auch in Beziehung auf die Kunſt: einen günſtigen Tag wählen, um zu malen, einen Tag, günſtig für das Modell, nach welchem man malt, ein dem ausgeſtellten Gemälde günſtiger Tag.

In Redensarten dieſer Art verſteht man darunter ein natürliches oder künſtliches Licht, welches das Werk, welches man zeichnet, malt, oder ausſtellt, zum Vortheile des Künſtlers, oder des Betrachters erleuchtet.

Die Wahl der Tage oder Lichter iſt von Wichtigkeit. Die Künſtler wiſſen es nur zu gut, wie ſehr ihre Arbeiten, und die Wirkung ihrer Werke durch ein günſtiges Licht unterſtützt werden kann.

Dasjenige Licht, welches man vom Mittage empfängt, hat Eigenthümlichkeiten, welche es von jenem Lichte gar ſehr

unterſcheiden, welches von Mitternacht herrührt. Dieſes beſitzt mehr Gleichheit, und iſt nicht jenen für die Arbeit des Künſtlers oft ſo nachtheiligen Verſchiedenheiten ausgeſetzt, welche die Sonne bewirkt; aber es iſt traurig, und ertheilt keinesweges den Farben der Körper und den Reflexen jene glänzenden und warmen Töne, welche den Reiz der Malerei ſo ſehr erhöhen.

Was dasjenige **Licht** betrift, welches ausgeſtellten Werken günſtig oder nicht günſtig iſt, ſo ſind Lichter en face für den Betrachter beſchwerlich, und den Oelgemälden nicht vortheilhaft. Es iſt ſchwer einen Geſichtspunkt zu finden, welcher den Schimmer verſchwinden mache, welcher von Farbe und Firnis herrührt. Ein einziges Licht, welches von der Seite erhellt, indem es auf die Gemälde gleitet, die man betrachtet, iſt dasjenige, welches man vorziehen muß; baut man aber einen Ort, um in ihm Gemälde im günſtigſten Lichte auszuſtellen, ſo erreicht man ſeinen Zweck ebenfalls ſo vollkommen als möglich, wenn man das Licht durch die Decke, oder die obern Theile fallen läßt.

Aus einer ſolchen Beleuchtung erwächſt für Gemälde ein ſo großer Vortheil, daß er uns allgemein anerkannt ſeyn dürfte, um bei der Anordnung von Gallerieen und Cabinetten vorzüglich darauf zu ſehen. Beleuchtung iſt für ein aufgeſtelltes Gemälde ganz das, was die Deklamation für ein Gedicht, die Aufführung für ein Schauſpiel iſt.

Um auf den Künſtler zurückzukommen, der ſich mit ſeinen Arbeiten beſchäftigt, ſo muß er die Wirkung ſtudieren, welche ein niederes oder höheres, ausgebreiteteres oder eingeſchränkteres Licht auf ſein Modell hervorbringt. Alle dieſe Umſtände biethen Verſchiedenheiten in den Wirkungen dar, ja ſelbſt gewiſſermaßen in dem Charakter und der Farbe der Gegenſtände.

Ein enges, ſchmales (ſerré), aus der Höhe fallendes Licht, macht die Phyſiognomieen ernſthaft und traurig, die Schatten ſchneidend, und vermindert die Harmonie, welche die Reflexen hervorbringen; aber es verurſacht pikante Wirkungen.

gen. Ich halte dieſe Illuſion für gefährlich. Sie führt zu einer zu großen Dunkelheit der Schatten, und verleitet, die Uebergänge der Lichter in die Schatten zu hart zu bilden.

Man muß in dieſer Hinſicht bemerken, daß die Schatten gewöhnlich durch die Wirkung der Zeit ſchwarz werden. Kein Wunder, daß Gemälde, verfertigt nach erleuchteten Modellen, bei zunehmendem Alter immer mehr an Harmonie verlieren, und das Fehlerhafte der von dem Maler befolgten Methode verrathen.

Für die Geſchichtmaler beſteht die größte Schwierigkeit darin, daß ein ſo großer Unterſchied zwiſchen dem eingeſchloſſenen Lichte, womit ſie gewöhnlich ihr Modell erleuchten, und dem Lichte Statt findet, welches ſie in allen Sujets nachzuahmen haben, deren Handlung im Freien vorgeht, und zuweilen ſelbſt vom Sonnenlichte beleuchtet ſeyn muß.

Erinnerung der Erſcheinungen und Wirkungen, die man mit Aufmerkſamkeit beobachtet hat, iſt die Hülfsquelle des Künſtlers; eine Hülfsquelle, die zwar oft unzureichend, aber doch die einzige iſt, welche Maler haben können, weil man in unſerm Klima nur ſelten im Freien malen kann, und es da noch ſchwerer iſt, das Modell zu ſtellen.

Dieſe Bemerkung betrift, obwohl die Schriftſteller über die Malerei ſie entweder ganz übergangen oder doch nur flüchtig berührt haben, einen ſehr wichtigen Punkt. Denn die Verſchiedenheit, welche ſich in dieſer Hinſicht, zwiſchen Nachahmung und Natur findet, iſt eine von den phyſiſchen Urſachen, welche ſich der von der Malerei zu erwartenden Täuſchung entgegenſtellen, ohne daß man ſich darüber Rechenſchaft giebt.

Es giebt vielleicht kein Gemäld über einen Stoff, deſſen Handlung im Freien vorgeht, welches in der Werkſtätte gemalt wäre, und jene allgemeine Wahrheit in Farbe und Wirkung hätte, welche im ſelbigen Falle die Natur darbiethen würde.

Wichtig wäre es in der That, für Wahrheit der Farbe und Harmonie, wenn man wenigſtens zuweilen nach Modellen arbeitete, die im Freien vom allgemeinen Lichte, ja ſelbſt von der

der Sonne beleuchtet würden, ſo wie einige Künſtler die Landſchaft, und gewiſſe lebloſe Gegenſtände gemalt haben.

Durch Studien dieſer Art würde ſich der Maler bereichern, mit einer unendlichen Menge von Wirkungen, Tönen, Spielen und Sprüngen des Lichts und der Reflexen, welche das Innere einer Werkſtatt gar nicht darbiethen kann, wohin das Licht nur durch eine Oefnung kommt, und die man ſelten auf Hülfe des bloßen immer unzuverläßigen Gedächtnißes wagt. Man behauptet, Rubens habe verſchiedne Male ſolche Studien angeſtellt, und man kann wenigſtens davon überzeugt ſeyn, daß er die Wirkungen eines freien, hellen Lichtes auf Körper beobachtet und wohl gefaßt hat.

Der allgemeine Ton unſrer Schule, welcher auf ein inneres Licht akkordirt iſt, welches von einem oft dämmerigen und mit Dünſten bedeckten Himmel herrührt, verräth die Gewohnheit unſrer Künſtler, immer in Werkſtätten zu arbeiten, die nur von einem eingeſchloſſenen, und durch ſeinen Eingang beſchränktem Lichte erleuchtet ſind *).

Ich komme auf das, was man die Lichter, (les jours) eines Gemäldes nennt. Da aber das, was ich bereits in den Artikeln Licht und Akkord geſagt habe, ebenfalls hieher gehört, ſo theile ich hier nur noch einige Bemerkungen mit.

Der Künſtler bedenke, daß die über eine Kompoſition zu vertheilenden Lichter ſchlechterdings beſtimmt ſind, ſobald man den Heerd gewählt hat, und daß ſie, nach dieſem gegebenen Punkte einer ganz genauen und poſitiven Wiſſenſchaft untergeordnet ſind, er erinnre ſich, daß die Geſetze dieſer Wiſſenſchaft, ſie iſt die Perſpektive, Geſetze der Natur ſelbſt ſind; vor ihrem Tribunale wird er gerichtet, wenn er von ihnen abweichen zu dürfen glaubte.

Die Lichter eines Gemäldes ſind nicht willkührlich. Sobald der Heerd fixirt iſt, beſtimmt das erſte Licht alle übrigen.

Der

*) Der Artikel Licht hat ſich unter den Papieren des Herrn Watelet nicht gefunden.

Der Künſtler wiederhole es ſich oft, wenn er ſeine Pallette ergreift, daß ſie keine Farbe enthält, die an ſich licht ſei.

Das **Weis** iſt eben ſo wenig der Tag oder das Licht, als **Schwarz** die Nacht oder der Schatten iſt.

Der **Tag** (jour) iſt eine ſtetige Ausbreitung des Lichtes, der Schatten iſt die partielle Beraubung deſſelben.

Mit Hülfe des **Weis** kann man jede Farbe modificiren; die Anwendung des Schwarz iſt mannigfaltigen Gefahren ausgeſetzt. Beide Farben können nur zu leicht die Schandflecke eines Gemäldes werden. Watelet.

Tageszeiten.

Parties du jour.

Der colorirende Maler ſollte ſich jederzeit die Tageszeit lebhaft vorſtellen, in welcher die von ihm darzuſtellende Handlung geſchieht.

Seine Studien und Bemerkungen müſſen ihn haben beobachten laſſen, welche Verſchiedenheiten das Licht und die Farben in den verſchiedenen Tages- und Jahreszeiten charakteriſiren. Ohne dieſe ſo weſentliche Beobachtung wird er entweder unter den verſchiedenen Zufällen keinen Unterſchied machen, welchen das Licht in verſchiednen Tageszeiten ausgeſetzt iſt, und wird die Wirkungen der Lichter und der Schatten nach einem oder zwei gegebenen Punkten ordnen, oder er wird ſich an einer vagen Unterſcheidung des Morgen- und Abendlichts begnügen. Im erſten Falle können die Wirkungen, welche er ausdrückt, ſehr richtig ſeyn, allein, da die Farbe der Lichter und Schatten für ihn immer dieſelbe iſt, ſo wird man in ſeinen Gemälden immer daſſelbe Gemäld zu ſehen glauben. Im zweiten wird er zwei Manieren ſtatt einer haben, und da iſt die Einförmigkeit noch viel zu wenig in einer Kunſt entfernt, welche ſo viel Mittel hat, um ſie zu vermeiden.

Bei Gegenſtänden der Luft, und im freien Felde hat der Künſtler für die Mannigfaltigkeit der Farbe noch eine große Hülfsquelle in der Beobachtung der Jahreszeiten. Jede der-

ſelben führt einen ſehr ausgezeichneten Charakter der Farbe mit ſich, nicht zu rechnen die Zufälle, welche ſie in den lebloſen Weſen verurſachen, die verſchiednen Beſchäftigungen, welche ſie für die lebenden Weſen nöthig machen, und den Wechſel der Kleidung, welcher durch ſie Bedürfnis für den Menſchen wird. W.

Talent.

Talent.

Talent erwirbt man nur durch Arbeit; allein man muß, um dieſe Arbeit fruchtbar zu machen, von glücklichen Anlagen unterſtützt ſeyn.

Die Malerei hat ſo viel verſchiedne Parthieen, deren jede zum Ruhme eines Künſtlers hinreichen kann, daß ſich wenige Menſchen ohne Talent finden würden, wenn jeder ſich der Parthie widmete, zu welcher er natürlichen Beruf hat, und wenn das Publikum gerecht wäre.

Dieſe Bemerkung iſt dem Herrn Cochin nicht entgangen. „Sie müſſen, ſagt er in einem ſeiner Briefe an einen jungen Künſtler: „in Rom auf einen Gedanken gerathen ſeyn, der „mich während meines dortigen Aufenthalts oft beſchäftigt hat. „Die Malerei nämlich, aus welcher man in Paris ein ſo „ſchreckhaftes Phantom macht, in Hinſicht aller Anlagen, die „man dazu fordert, ſcheint in Italien weit weniger ſchwer zu „ſeyn, wenn man alle verſchiedne Manieren großer Meiſter „und ſelbſt die Fehler und Abweſenheiten von Schönheit beob„achtet, die man ihnen verzieh; es ſcheint, als ob jedermann „hätte können einer von dieſen Meiſtern werden, wenn er nur „ſeiner natürlichen Neigung gefolgt wäre. Kann ich kein „Guido ſeyn, würde man ſagen, ſo kann ich doch wohl ein „Caravaggio werden, oder ein Valentin. Wenn man von „mir kein koſtbareres Colorit forderte, als man oft bei den ge„achteſten Meiſtern findet, ſo könnte ich mich ganz der Zeich„nung widmen. Allein, wenn ich ein Daniel von Volterra „bin, wird man ſagen, ich verſtehe nicht, was Malen heiße,

„ein Peter von Cortona, wird man ſich über meine Licenzen „beſchweren; ein Paul von Verona, wird man ſchreien, ich „verſtände die Zeichnung nicht. Wir wollen alſo alles ler„nen, um ſichrer von allem nur wenig zu wiſſen. Ich wie„derhole es; es hilft nichts ſich gegen ſein Jahrhundert auf„zulehnen; man muß ſich unterwerfen, und ſo wenig Uebles, „als möglich, thun.“

Allein man muß auch hinzuſetzen, daß man, wenn man ſich dem Geſchmacke eines überſpannten Jahrhunderts unterwirft, alle Parthieen nur in einem mittelmäßigen Grade vereinigt, daß aus dieſen mittelmäßigen Parthieen nur mittelmäßige Werke entſtehen, und für den Künſtler eine mittelmäßige Ehre, die ihn nicht überlebt. Diejenigen Männer ſind unſterblich, welche in einer Parthie excellirt haben. L.

Ein Maler von Talent.

Peintre à talent.

Einen Maler von Talent nennt man einen ſolchen, der in mehrern Gattungen mit einem gewiſſen Glück arbeitet, welches jedoch nicht hervorſtechend und ausgezeichnet iſt.

Tappen.

tater, tatonner.

Man bezeichnet durch dieſes Wort das Verfahren eines Menſchen, dem es an Kenntnis oder an Praktik mangelt, welcher ungewiß iſt über das, was er auf die Leinwand tragen ſoll, und blindlings handelt, wie einer, der im Dunkeln tappt. Durch ein ſolches Verfahren können keine andre, als ſchwerfällige, fatigirte, und gequälte Werke entſtehen, Werke, welche keine Spur jener Grazie zeigen, welche Vereinigung von Leichtigkeit und Wiſſenſchaft vorausſetzt. L.

Täuſchung.

Illuſion.

Durch den Begriff der Täuſchung iſt der Endzweck derjenigen Künſte, die man Künſte der Nachahmung nennt, beſtimmt. Sie ſollen die Wahrheit nachahmen, allein dieſe Nachahmungen ſollen nicht für die Wahrheit ſelbſt genommen werden. Glichen ſie der Natur vollkommen, könnten ſie mit ihr verwechſelt werden, ſo würden ſie kein Gefühl von Bewunderung oder Vergnügen erregen. Wenn eine Symphonie, welche ein Ungewitter malt, für dieſes ſelbſt gehalten würde, ſo würde ſie kein Gefühl der Bewunderung für den Tonkünſtler erregen, würde bei Perſonen, welche Gewitter fürchten, ein unangenehmes Gefühl von Furcht bewirken. Und, wenn der Zuſchauer in einem Trauerſpiele ſich ſo in Täuſchung ſetzte, daß er Zeuge einer wirklichen Handlung zu ſeyn glaubte, ſo würde er in den meiſten Fällen Schrecken und Schauder empfinden, würde einen Schauplatz fliehen, welcher ihn nur wegen der unvollkommenen Täuſchung feſſelt, die er in ihm verurſacht.

Wir wollen keinesweges von der Skulptur reden, zwar auch einer Kunſt der Nachahmung, deren Werke aber niemand je für die wirklichen Gegenſtände halten wird. Oder hat man je eine Statüe von Marmor oder von Erz für einen lebenden Menſchen genommen?

Perſonen, welche mit der Kunſt nicht hinlänglich vertraut ſind, ſetzen die höchſte Vollendung der Malerei in die **Täuſchung**.

Dieſer Irrthum iſt nicht neu; wir haben Alle von den Trauben des Zeuxis, und dem Vorhange des Parrhaſius gehört.

Gewiß iſt es, daß der Künſtler, wenn er ſeine Werke mit der nöthigen Vorſicht ſtellt, durch Gemälde von Früchten, Vorhängen, Basreliefs, Ornamente der Architektur, und andre ähnliche Gegenſtände eine vollkommene Täuſchung bewirken kann; aber nie wird er es dahin bringen, daß man ein

Gemäld,

Gemäld, bei welchem verſchiedene Plans und eine gewiſſe Vertiefung vorausgeſetzt werden, mit der Wahrheit ſelbſt verwechſele. Wäre Täuſchung die erſte Partie der Malerei, ſo würde der größte Ruhm darin denjenigen Malern zukommen, welche die kleinſten Details der Natur behandeln, und die letzte von allen Gattungen wäre die der Geſchichte, weil ſie die Täuſchung am allermeiſten erſchwert.

„Man kennt, ſagt Felibien: gewiſſe Bemerkungen, die „Hannibal Carraccio über die Leben der Maler von Vaſari „gemacht hat; und, wo die Rede von Jakob Baſſano iſt, ſagt er: „Jakob Baſſano war ein treflicher Maler, und „aller der Lobeserhebungen werth, welche Vaſari ihm ertheilt, „denn außer jenen bekannten ſchönen Gemälden von ihm, hat „er auch einige wunderbare täuſchende Stücke verfertigt, Stü„cke, welche nicht nur Thiere, ſondern auch Menſchen getäuſcht „haben. Ich ſelbſt kann es bezeugen, denn, als ich mich einſt „in ſeiner Stube befand, wurd' ich ſelbſt betrogen, indem ich „nach einem Buche grif, welches nur im Gemäld' da war.“

Wenn auch Hannibal wirklich dieſe Bemerkung gemacht hat, ſo darf man ſich doch nicht durch einige nicht gehörig überdachte Worte täuſchen laſſen, welche einem großen Künſtler entfallen ſind. Ueberraſcht durch die Täuſchung, welche ihm ſelbſt wiederfahren, hat er zu viel Wichtigkeit auf dieſen kleinen Zufall gelegt. Gewißlich aber würde er keines ſeiner hiſtoriſchen Stücke für das gemalte Buch des Baſſano hingegeben haben.

Ich könnte mehreres über die Täuſchung hinzufügen. Allein es wird ſchicklicher ſeyn, den Herrn Cochin ſprechen zu laſſen, einen Künſtler, eben ſo berühmt durch die Sicherheit ſeiner Kritik und die Reinheit ſeines Geſchmacks, als durch ſeine Talente. (Leveſque.)

Täu-

Täuſchung in der Malerei.
Illuſion dans la peinture.

Wenn wir beobachten, bis zu welchem Grade die Täuſchung in der Malerei ſteigen kann, ſo finden wir, daß die Augen durch ihre Werke ſo ſehr getäuſcht werden können, daß man genöthigt iſt, zum Gefühl ſeine Zuflucht zu nehmen, um ſich der Wahrheit zu verſichern, wenn nämlich die Rede von Gegenſtänden iſt, die wenig Hervorſpringendes haben, wie Basreliefs und dergl., daß aber die Illuſion abnimmt, wenn dieſelben Gegenſtände ein oder zwei Fuß Vorſprung haben. Ich geſtehe ſogar zu, daß ſie auf den erſten Blick Statt finden kann bei Gemälden von Blumen, Früchten, und andern bewegungsloſen Gegenſtänden, obwohl es gewöhnlich nur durch Hülfe eines gewiſſen abſichtlich ausgeſparten Lichtes geſchieht, verbunden mit einem Beweggrund, welcher den Betrachter beſtimmt, in einer gewiſſen Entfernung zu bleiben, wodurch die genaue Beurtheilung verhindert wird. Allein ohne Beiſpiel iſt es, daß je ein Gemäld von mehrern Figuren, in volles Licht geſtellt, die Betrachter verführt hätte, die Figuren für wirkliche Menſchen zu halten.

Wir wollen nicht bei gewiſſen Thatſachen verweilen, die man für die Möglichkeit der Täuſchung durch Darſtellungen der menſchlichen Figur anführen könnte, wie etwa das Bruſtbild eines Abts, von Karl Coypel gemalt, welches, da es in einer Gallerie hinter einen Tiſch und zwar in einem ſchicklichen Lichte geſtellt war, mehrere Perſonen ſo getäuſcht hat, daß ſie es grüßten; ein Irrthum, welcher von der wenigen Aufmerkſamkeit der Betrachter, von der Entfernung des Stückes, und dem Lichte herrührte, welches die Täuſchung begünſtigte, und welcher auch durch die ſchlechteſten Werke verurſacht werden kann.

Eine Illuſion dieſer Art, im Ernſte genommen, würde von Seiten des Künſtlers eine eben ſo eitle als abſurde Anmaaßung ſeyn, beſonders in Stoffen, welche aus verſchiede-

nen

nen Gegenſtänden zuſammengeſetzt ſind, zwiſchen welchen beträchtliche Diſtanzen angenommen werden.

Von allen Hinderniſſen, welche ſich einer ſolchen Täuſchung entgegenſtellen, wollen wir nur einige beobachten, welche die natürliche Folge unſrer Art zu empfinden, und zu urtheilen ſind. Unſre habituelle Fertigkeit im Urtheilen, und die tägliche Empfindung der Wirkung des Lichtes auf die Oberflächen, von welcher Farbe ſie auch ſeien, reichen allein hin, um den Mangel an Realität zu entdecken.

Wenn es erlaubt iſt, einige Ideen im Beſondern über dieſen Gegenſtand zu äußern, ſollte man nicht berechtigt ſeyn, zu denken, daß dieſes Vermögen die Irrthümer der Sinnen zu berichtigen, welches man durch Erfahrung und beinahe ohne Reflexion erwirbt, vorzüglich die Wirkung der Senſation iſt, welche die größere oder geringere Stärke des Lichtes auf die Augen hervorbringt? Wenn die Kinder ſo leicht durch die gröbſten Gegenſtände der Täuſchung betrogen werden, und dieß nicht mehr geſchieht, ſobald das Urtheilsvermögen in ihnen durch Erfahrung gebildet worden, iſt es nicht wahrſcheinlich, daß das Gefühl des Eindruckes des Lichtes ebenfalls der Perfektibilität, obwohl vielleicht im geringern Grade fähig iſt, und daß wir endlich durch eine unmerkliche Stufenfolge, dahin gelangen, Unterſchiede zwiſchen den verſchiedenen Graden von Stärke zu empfinden, mit denen es auf unſre Augen wirkt, und durch dieſes Gefühl mit hinlänglicher Gewißheit über Diſtanzen und Oberflächen zu urtheilen?

Es würde daraus folgen, daß, da die durch eine plane Oberfläche zurückgeworfenen Strahlen, von einer gleichen Diſtanz herkommen, und einen gleichen Grad von Stärke unter ſich halten, man durch keinen Kunſtgrif verhindern könne, daß dieſe Oberfläche nicht ſcheine, wie ſie iſt. Nach dieſem Prinzip können wir den Grund einer allgemeinen Erfahrung aller Zeiten entwickeln, daß nämlich Täuſchung, im ſtrengen Sinne genommen, durch Malerei gar nicht möglich iſt, wenn ſie es unternimmt, Sujets darzuſtellen, welche in Hinſicht unglei-

ungleicher Hervorſprünge und der zwiſchen den Gegenſtänden angenommenen Diſtanzen, etwas complicirt ſind.

Zu Folge dieſer Vorausſetzung, welche ſich als Wahrheit betrachten läßt, wird man bemerken, daß das größte Hinderniß der Täuſchung in der Malerei, die unvermeidliche Unrichtigkeit der Schatten iſt, welche die Vertiefungen ausdrücken. Der Maler kann die ſchattigen Vertiefungen nur durch dunkle Farben nachahmen, welche auf einer ebnen Oberfläche ausgebreitet ſind, die, welche Farbe man auch darauf anbringe, immer fähig iſt, das Licht mit einem Grade von Stärke zu reflektiren, welcher ihrer wirklichen Diſtanz angemeſſen iſt. Aus der Kenntnis der wahren Ebne dieſer Oberfläche, welche uns unſre Augen gewähren, entgegengeſetzt der Vorſtellung von Vertiefung, welche der Maler beabſichtigt hat, muß ein Widerſpruch entſpringen, welcher den Irrthum entdeckt.

Auch kann man bemerken, daß die Fehler, welche man bei den größten Meiſtern in Beziehung auf Wirkung antrift, immer beinahe ihre Manier zu ſchattiren betreffen, woraus erhellt, daß das nothwendige Unrichtige in der Malerei allezeit von den Schatten herrührt. Einigen wirft man vor, daß ſie in rothbräunliche Töne fallen, andre, daß ſie in bläuliche, violette, grünliche fallen.

Dieſer Fehler ſcheint ſogar unvermeidlich zu ſeyn, obwohl es vielleicht möglich iſt, ihn weniger empfindbar zu machen. Eine Urſache davon, die man angeben kann, iſt, daß, nicht gerechnet die Unmöglichkeit, das Hinderniß einer immer ſichtbaren Oberfläche zu heben, es nicht ſcheint, daß Mittel möglich ſeien, den Schatten nachzuahmen.

Der Schatten in der Natur, iſt kein Körper, ſondern die Beraubung des Lichtes, welche die Farben mehr oder weniger aufhebt, in dem Maaße, wie ſie mehr oder weniger vollſtändig iſt. Er nimmt den Gegenſtänden keine Farbe, und wenn einer die ihnen eigne Farbe bricht, ſo iſt es nur die, welche ſie von benachbarten erleuchteten Gegenſtänden durch Reflex erborgen. Der Maler kann dieſe Beraubung und die wahre Dunkelheit nur durch materielle Farben nach-

ahmen,

ahmen, welche in der That ſelbſt ein Körper ſind, welcher das Licht reflektirt. Sie ſind mehr oder weniger glänzend; aber, wie ſehr ſie auch mit denenjenigen, die ſie am meiſten zerſtöhren können, gemiſcht ſeien; ſo behalten ſie doch immer etwas von ihrer beſondern Natur, und bilden ein colorirtes Gemiſch.

Sollte man der Nachahmung des Schattens die möglichſte Wahrheit geben können, ſo müßte man eine Farbe finden, welche die übrigen mehr oder weniger verdunkeln könnte, je nachdem es nöthig, welche aber ſelbſt keiner beſtimmten Bezeichnung fähig wäre, und keinen kolorirten Strahl ſtärker reflektiren könnte, als den andern. Vielleicht könnte die Anwendung einer ſolchen negativen Farbe die Malerei zu einem höhern Grade von Wahrheit bringen. Indeſſen würde ſie doch nicht ganz verhindern, die Oberfläche zu bemerken; denn dazu würde noch gehören, daß ſie, wenn ſie in ihrer ganzen Kraft angewendet würde, keinen Lichtſtrahl reflektirte, was unmöglich iſt, da jeder Körper nothwendig das Licht reflektirt, welches ihn trift.

Man wird ſich von der unvermeidlichen Mangelhaftigkeit der Mittel, die Schatten nachzuahmen, noch mehr überzeugen, wenn man die geſchätzteſten Gemälde in Hinſicht auf Nachahmung des Wahren beobachtet. Man findet dann, daß jeder Theil, für ſich genommen, die größte Wahrheit in den erleuchteten Stellen, und den Halbtinten beſitzt; denn hierin nähert ſich die Malerei der Wahrheit am meiſten. Man findet ſogar die verſchiednen Grade des Lichtes auf den Gegenſtänden, in Proportion gegen ihre Abmeſſung, ſehr gut gegeben. Wenn aber auch von dieſen Seiten die höchſte Wahrheit Statt findet, ſo wird dennoch keine ſo große Täuſchung bewirkt, daß man nicht anerkennte, man habe ein Gemäld vor ſich; wovon der Grund allein in der Mangelhaftigkeit der Schattirungen liegt.

Täuſchung im ſtrengſten Sinne alſo, wird durch die Malerei nicht bewirkt. Allein es giebt einen zweiten Grad uneigentlich ſogenannter Täuſchung, welcher einer der weſentlichſten Zwecke der Malerei iſt, und auch jederzeit erreicht wer-

den kann. Er beſteht darin, daß das Gemäld durch die Richtigkeit ſeiner Formen, die Vereinigung ſeiner Farbentöne und Wirkungen, das Wahre ſo in das Gemüth rufen könne, daß das Bild alles Vergnügen verurſache, welches man von einer Nachahmung der Wahrheit erwarten kann.

Dieß iſt keine wahre Täuſchung, denn ſie wird auch durch die kleinſten Gemälde bewirkt, deren Proportion allen Betrug unmöglich macht; es iſt nur jene Wahrheit der Nachahmung, deren die Malerei fähig iſt, ſelbſt in Gemälden, die eine Menge von Gegenſtänden, und die ausgebreiteteſten Diſtanzen befaſſen.

Gegenwärtig fragt ſich nur, ob dieſe Nachahmung der Wahrheit, allein und an ſich, den höchſten Grad der Vollkommenheit in der Malerei ausmacht. Man geſteht allgemein zu, daß die größte Schönheit eines Gemäldes darin beſteht, daß es nicht nur auf den erſten Blick gefalle, ſondern auch noch bei der überdachteſten Prüfung wohlgefällig bleibe.

Allein, wenn Täuſchung nach dem eben aufgeſtellten Begriffe das einzige Verdienſt der Kunſt wäre, ſo würde derjenige, der ihre Schönheiten am wenigſten kennt, ein gleiches Vergnügen mit dem empfinden, der ſie am meiſten ſtudiert hat. Allein es iſt gewiß, daß man um ſo fähiger iſt, Vergnügen an der Betrachtung des wahren Schönen zu empfinden, je mehr man an Kunſtkenntnis gewonnen hat. Man genießt dann freilich ſeltner Vergnügen, weil man keinen Geſchmack mehr am Mittelmäßigen beſitzt, woran die Nichtkenner ſich begnügen; allein um ſo lebhafter fühlt man die ungemeinern Schönheiten großer Meiſter; nie hört man auf, ſie zu bewundern, und ſie erſcheinen immer treflicher, je näher man ſie kennen lernt.

Wenn wir die Werke großer Meiſter prüfen, ſo finden wir ſehr leicht, daß nicht die Täuſchung, welche ſie verurſachen, ihnen jenen Grad von Bewunderung erwirbt. Die Werke des göttlichen Raphael ſind weit entfernt, ſie zu erregen. Auf den erſten Blick täuſcht keins derſelben in dem Grade, wie es Gemälde der mittelmäßigſten Künſtler thun, welche

auf

auf nichts denn auf Nachahmung des Wahren hinarbeiten. Viele Werke des großen Mannes misfallen ſogar bei der erſten Betrachtung einem jeden, der nicht Kenner iſt, ja ich darf ſagen, der die Zeichnung nicht vollkommen verſteht; Raphaels Schönheiten ſind fähiger die Künſtler in Erſtaunen zu ſetzen, als die große Menge der Menſchen zu reizen. Freilich ruft jeder Fremde, der ſie in Rom ſieht, aus: **Wie ſchön iſt das!** Allein es geſchieht bei den meiſten aus Mangel an Aufrichtigkeit; ſie ſchämen ſich, zu geſtehen, daß Werke, die durch den allgemeinen Beifall aller Nationen gleichſam geheiligt ſind, ihnen kein Vergnügen verurſachen.

Noch ſeltſamer iſt es, wenn man Franzoſen, Deutſche, Engelländer ſieht, welche, ohne die Künſte zu kennen, ſich in Lobeserhebungen ergießen, wenn ſie das jüngſte Gericht von Michel Angelo Buonarotti ſehn, gewiß das unangenehmſte Gemäld, welches wir kennen. Dieſe Lobeserhebungen entſpringen nicht aus der Täuſchung, welche es hervorbringt, denn man kann behaupten, daß es gar keine hervorbringt, daß es gewiſſermaaßen in allen ſeinen Theilen **imaginär** *) iſt.

Sie ſind alſo nur die Wirkung einer konventionellen Decenz, welche dieſe Bewunderung hervorbringt.

Was kann wohl ein Menſch ohne Kenntnis der Zeichenkunſt an jenem Werke entdecken? Coloſſen von einer ganz unbekannten Natur, eine Menge großer, und außerordentlich hervorſtehender Muskeln, welche Menſchen von außerordentlicher Kraft ankündigen, aber keinen Reiz verurſachen, und mit der wahren Natur, die wir kennen, nicht übereinſtimmen. Die traurige und gleiche Farbe, welche in dieſem Stücke herrſcht, kann gewiß einem Zuſchauer nicht gefallen, der blos empfänglich iſt für den Eindruck des Vergnügens, welches die Nachahmung des Wahren verurſacht.

Indeſſen iſt dieſes Gemäld eines der berühmteſten; ſeine Vollkommenheit beſteht in der Kraft einer großen, und kühnen Einbil-

*) nicht idealiſch, denn das idealiſche befaßt die Idee des ſchönen; ſchön iſt dieſes Gemäld nicht; es iſt groß; und ſeine Gröſe ſelbſt iſt imaginär.

Einbildungskraft, welche unſern Augen übermenſchliche Gegenſtände in der impoſanteſten Geſtalt darſtellt, in einem überladenen und übertrieben artikulirten (articulé avec exces) aber einſichtvollem großen Charakter der Zeichnung darſtellt, einem Charakter derſelben, welcher die tiefſte Kenntnis der Konſtruktion und der äußern Formen des menſchlichen Körpers verräth.

Sind dieß auch keine genauen Wahrheiten, ſo ſind es doch Uebertreibungen eines großen Geniees, und in ſoweit der höchſten Bewunderung würdig. Allein es ſei mir erlaubt, zu ſagen, daß ſie nicht allgemein einleuchtend ſind, und das aus dem Gemälde entſpringende Misvergnügen nur in den Augen derer überwiegen, welche von der Schwierigkeit und Seltenheit der dazu erforderlichen Einſicht überzeugt ſind, und wiſſen, welche Vorzüge jene Manier hat, obwohl ſie vom Wahren abweicht.

Raphael iſt rein im Charakter ſeiner Zeichnung und alſo von der Täuſchung weniger entfernt. Allein die Größe ſeiner Ideen in Compoſition und Wahl der Formen, eine Folge eines erhabenen Gefühls für die Schönheiten der vollkommenſten Natur, die Schönheit ſeiner Köpfe, wo man nicht blos die Nachahmung der anerkannten Wahrheit, ſondern die Größe ihres Charakters, das Edle der Wahl, die Würde des Ausdrucks, die geiſtreiche und große Manier zu drapiren und das Nakte ohne Affektation anzukündigen, eine Manier, die uns keinen bekannten Zeug ſehen läßt, ſelbſt keine eigentliche Kleidung irgend einer Nation; alle dieſe Schönheiten, ſage ich: ſind über die bloße Nachahmung des Wahren erhaben. Allein eben deßwegen auch, weil ſie über die gemeinen Begriffe hinausgehen, ſchaden ſie dem augenblicklichen Gefühle von Vergnügen, welches man von der Täuſchung erwartete.

Gehen wir zur Prüfung derjenigen über, welche ſich vorzüglich durch ihr Colorit ausgezeichnet haben, ſo bemerken wir, daß ſie mehr Täuſchung bewirken, als jene, die in dieſer Parthie nichts leiſteten, und daß das Reizende ihrer Werke allgemeiner

meiner empfunden wird. Indeſſen iſt dieß noch bei weitem nicht der Hauptgrund der Bewunderung, die ſie verurſachen.

Die ſchönen Halbtinten, und die Friſchheit eines Correggio und Titian, welche über die gemeinen Schönheiten der Natur erhaben ſind, und ihrer vollkommenſten Farbengebung gleich kommen, dürfen nicht betrachtet werden, als nachtheilig in Hinſicht der Täuſchung; allein um nichts weniger wahr iſt es, daß eine ſchwächere und weniger koſtbare Farbe ſich derſelben eben ſo ſehr, ja vielleicht noch mehr nähern würde. Ueberdieß iſt dieſe ſchöne Manier zu malen, dieſe volle und leichte Behandlung, dieſe Harmonie, wovon uns jene Coloriſten die ſchönſten Beiſpiele gegeben haben, weit über jenen Naturanlagen, durch welche nichts weiter bewirkt wird, als der Schein des Wahren. Guido, Peter von Cortona und einige Andre beſitzen die Erforderniſſe der Täuſchung in noch höherm Grade. Anerkannte Wahrheiten, Züge der Grazie, welche man oft in der Natur ſieht, und dieſe mit Kunſt aufzufaſſen wußten, machen ſie in aller Augen liebenswürdiger; allein wie viel andre Schönheiten findet man nicht noch in ihren Werken, Schönheiten, bei denen ſie höheren Einſichten folgten, als der bloßen Abſicht, das Auge zu täuſchen. Sie wollten nicht blos täuſchen; nein, bezaubern, und es iſt ihnen gelungen. Indeſſen beweißt das Beiſpiel dieſer Meiſter zugleich, daß die geachteteſten Schönheiten in der Malerei nicht diejenigen ſind, welche am gemeinſten und unmittelbarſten auf Täuſchung hinwirken. Beide genannte berühmte Künſtler haben doch den Grad von Bewunderung nicht erworben, welcher einem Raphael, einem Corregio, einem Titian zugeſtanden worden, unerachtet der erſte in Farbe und Helldunkel nicht groß, der zweite inkorrekt, und der dritte in der Wahl ſeiner Stoffe nicht immer edel iſt.

Den Beiſpielen ſo groſer Männer zu Folge kann man, ſcheint mir ſchließen, daß die möglichſte Annäherung der Nachahmung an die Wahrheit nicht der einzige Zweck der Malerei iſt, daß ſie vielmehr ihre Hoheit der Kunſt verdankt, die ſie über die Manier verbreitet, mit welcher ſie zu dieſer Annäherung

rung gelangt, und daß eben dieſe Kunſt die außerordeutlichen Menſchen auszeichnet und charakteriſirt.

Gehe man die großen Parthieen der Malerei durch, man wird in ihnen viele weſentliche Schönheiten antreffen, welche ganz verſchieden von jenen ſind, durch welche ſie ſich dem Grade von Jlluſion möglichſt annähert, deſſen ſie fähig iſt.

In der Compoſition bewundern wir vorzüglich die Fülle von Genie, die Wahl von Attituden, welche den maleriſcheſten, und anmuthigſten Anblick gewähren, die Anbringung von Contraſten ohne Affektation, die geiſtreiche Verkettung der Gruppen, ſei es um die Lichter zu vereinigen, und große Parthieen von Schatten zu finden, wodurch die Wirkung von jenen gehoben werde, oder um ein in ſich vollendetes Ganzes zu bilden, welchem ohne Nachtheil nichts entzogen werden kann; in der That eine Art von Poeſie, durch welche das Genie ſich zum Beherrſcher der Natur aufwirft, und ihr alle die Schönheiten hervorzubringen befiehlt, deren die Kunſt fähig iſt. Alle dieſe Parthieen haben nur eine ſehr entfernte Beziehung auf die eigentliche Jlluſion.

Um dieſen Zweck zu erreichen, iſt auch ein übrigens froſtiges und unfruchtbares Genie hinlänglich, wenn es nur die Handlung richtig faßt, welche es ſeinen Figuren ertheilen muß, und ſie mit Wahrſcheinlichkeit darzuſtellen weiß. Die natürlichſten und einfachſten Attituden würden hinreichen, auch ohne maleriſch und anmuthig zu ſeyn. Alle Arten von Anſichten wären gleich gut, da es nur darauf ankäme, ſie mit Wahrheit darzuſtellen. Sinnreiche Contraſte, und Verkettung von Gruppen und Maſſen würden dabei nicht eben verdienſtlich ſeyn. Man kann immer wahr ſeyn, wie man auch ſeinen Stoff behandle, und wie unangenehm auch zerſtreute Vertheilungen für das Auge des Kenners ſind, ſo ſind ſie doch der Wahrheit ſo gut als jede andre fähig.

In Hinſicht der Zeichnung hat man, um Jlluſion zu bewirken, weder Wahl, noch Correktion nöthig, nur Auffaſſung deſſen, was auch die ungeübteſten Augen in der Natur entdecken.

Das

Das bewundertеſte Colorit iſt nicht immer auch das wahreſte. Es iſt freilich nicht wahrhaft ſchön, wenn es ſich zu fühlbar von der Wahrheit entfernt; allein es gehören noch viele andre Eigenſchaften dazu, wenn es auf den Beifall der Kenner Anſpruch machen ſoll: Friſchheit, Leichtheit, ein Durchſcheinen in gewiſſen Tönen, welches ſelbſt über die Natur hinausgeht. Die geachteteſten Coloriſten haben die Schönheiten, die ſie in der Natur ſahen, ein wenig zu übertreiben gewußt. Wenn einige Töne im Fleiſche ſich dem Röthlichen, dem Bläulichen, dem ſilberartig Grauen nähern, ſo haben ſie dieſelben fühlbarer ausgedrückt, gleichſam um ſie den Betrachtern anzukündigen, und ihnen die Einſicht zu zeigen, welche dazu gehört, um ſie zu entdecken, und ſie mit Kunſt darzuſtellen. Dieß hieße den Zweck aller ſchönen Kunſt überſchreiten, wenn er blos in der Illuſion beſtände.

Dann wären auch Gegenſätze der Farbe, des Lichtes, und der Schatten überflüßig, denn die Natur iſt immer wahr, und bedarf aller jener Hülfsmittel nicht, um pikante Wirkungen hervorzubringen. Jene Unterdrückungen gewiſſer Lichter, die in der Wirklichkeit Statt finden, die aber die Kunſt verlöſcht, um die Harmonie oder die Wirkung zu vermehren, würden denn, wie angenehm ſie auch wären, tadelnswürdige Fehler ſeyn.

Damit will man aber gar nicht jenen blos gemachten Farben das Wort reden, welche in der That nur der Roman der Malerei ſind. Was ſich ganz von der Wahrheit entfernt, iſt jederzeit tadelnswerth. Allein jene Farben geben doch einen Beweiß ab, daß es in dieſer Kunſt Schönheiten giebt, welche von der genauen Nachahmung des Wahren ganz unabhängig ſind. Und wenn zuweilen ganz unwahre, aber angenehme Romane dieſer Art ſelbſt dem Auge des Kenners gefallen, ſo muß man ſchließen, daß ein ſolcher ſich durch die Vereinigung mehrerer von aller Illuſion unabhängiger Schönheiten geſtimmt fühlt, den gänzlichen Mangel aller Wahrſcheinlichkeit zu verzeihen.

Eine der größten Schönheiten der Kunſt, welche noch weniger mit Illuſion zuſammenhängt, da ſie blos aus dem Gefühle entſpringt, welches den Künſtler rührt, iſt jene Kunſt in der Arbeit, jene meiſterhafte Sicherheit und Leichtigkeit, welche oft allein das wahrhaft Schöne von dem Mittelmäßigen, welches uns immer kalt läßt, unterſcheidet, ich meine jene Behandlung, (faire) welche die beßte Kopie von dem Original eines großen Meiſters unterſcheidet, und die wahren Talente des Künſtlers ſo charakteriſirt, daß oft ein kleiner, vielleicht der unintereſſanteſte Theil eines Gemäldes dem Kenner ankündigt, daß es von einem großen Meiſter herrührt.

Das wahre Schöne muß in der Skulptur ſowohl als in der Malerei mit den verſchiedenen Partieen der Kunſt die Freiheit der Tuſche und die Leichtheit der Behandlung verknüpfen; daraus entſpringt, in der Malerei, die Reinheit der Töne, in der Skulptur, das Anmuthige der Arbeit, welches eigentlich das Werk vollendet.

Oft hat der größte Meiſter weniger Korrektion und ſtrenge Richtigkeit, als der mittelmäßige Menſch, aber ſeine Arbeit ertheilt, entweder, wegen ihrer Stärke und Wärme, oder wegen ihres Liebreizes, den Werken ſeines Pinſels oder ſeines Meiſels, Geſchmack und Seele.

Man behauptet nicht, daß die Behandlung (le faire) die einzige weſentliche Partie ſei, aber gewiß krönt ſie alle andre, und man kann annehmen, daß ſie, in Hinſicht des Vergnügens, welches ſie dem Kenner verurſacht, durch nichts erſetzt werden kann. Ein mittelmäßiger Künſtler kann die Kompoſition und die vorzüglichſten Wirkungen des Lichtes für ein Werk der Malerei von einem großen Meiſter übernehmen, eben ſo für ein Werk der Skulptur die allgemeinen Formen und die Hauptmaſſen; indeſſen wird es doch kein wahrhaft ſchönes Werk ſeyn, weil ihm jenes Gefühl und jene Einſicht fehlt, welche allein die ſchöne Behandlung hervorbringen.

Vielleicht wundert man ſich, daß die Behandlung als eine ſo weſentliche Schönheit betrachtet wird. Es giebt nur zu viele, welche ſie, aus Mangel gehöriger Einſicht, für bloſ-

ſen Mechaniſm halten. Dieß iſt ein Irrthum; Künſtler fühlen es vorzüglich, und geſtehen zu, daß ſich ein Meiſterwerk, und ein mittelmäßiges oft durch die bloße Behandlung unterſcheiden.

Man wird ſein Erſtaunen vermindern, wenn man bemerkt, daß es auch für die Dichtkunſt eine Behandlung giebt, welche ein weſentliches Erforderniß iſt, und die eigentliche Vollendung jedes Werkes ausmacht. Iſt die Kunſt, mit Leichtigkeit zu verſificiren, oder doch ſchwer gemachten Verſen den Schein der Leichtheit zu ertheilen, die Kunſt, mit Richtigkeit, Stärke, oder Anmuth auszudrücken, iſt die ganze Poeſie des Styles etwas andres? Wie viele Erzähler können dieſelben Ideen anwenden, welche Lafontäne vorträgt! Allein wird er ſie nicht alle durch ſeine Behandlung, ſein faire, übertreffen!

Man hat bei einer öffentlichen Ausſtellung, zwei Basreliefs geſehen, das eine von Chardin, das andre von Oudry. Der letztere war ein ſehr geſchickter Mann, und malte mit Leichtigkeit. Das Täuſchende beider Stücke war ſich gleich, man mußte beide berühren, um ſich zu überzeugen, daß es Gemälde seien. Indeſſen fanden Künſtler, und Männer von Geſchmack eine gänzliche Verſchiedenheit zwiſchen beiden Stücken. Das Gemälde Chardins war eben ſo ſehr über dem von Oudry, als dieſer letztere ſelbſt über dem Mittelmäßigen war. Und der ganze Unterſchied beſtand in jener geiſt- und feuervollen, ich möchte ſagen, magiſchen Behandlung, in jener unnachahmlichen Kunſt, welche die Werke von Chardin ſo ſehr auszeichnet *).

*) Dieſes Beiſpiel beweißt für die Gattung, von welcher die Rede iſt, in welcher, wie wir gern zugeſtehen, die Behandlung entſcheidet; allein wir zweifeln, daß es für die Gattung der Geſchichte, dieſe hohe Poeſie der Malerei, beweiſe, wo das Edle des Entwurfs, die Wahrheit des Ausdrucks und die Schönheit der Formen allen übrigen Partieen der Kunſt vorgehen. — Vergleichen wir ein ſchönes Gemäld von Raphael, mit einem andern, beſſer gemalten, ſchöner behandelten (d'un plus beau faire) Stücke über denſelben Stoff, welches aber in Hinſicht der Anlage, des Ausdrucks und der Zeichnung unter jenem iſt, wird Raphael dadurch ſeine Superiorität verlieren? — Note des Redaktörs.

Eine von denjenigen Gattungen der Malerei, in denen die Wahrheit am meiſten weſentlich iſt, iſt gewiß die, welche Herr Vernet mit ſo vielem Glanze ausübt. Man würde ihn indeſſen bei aller ſeiner Wahrheit nicht ſo ſehr bewundern, wenn nicht ſeine Tuſche ſo geiſtreich, ſeine Ausführung ſo leicht und beſeelt wäre.

Wir ſtellen alſo das Reſultat feſt: daß die Kenner und das Publikum berechtigt ſind, diejenige Wahrheit zu fordern, welche auf Täuſchung hinzielt, daß jedes, wenn auch übrigens noch ſo ſchönes Werk, welches ſich davon entfernt, ſehr tadelnswerth iſt, daß ſie aber deſſen ungeachtet, nicht die einzige Schönheit der Kunſt iſt, ja daß ſie nicht einmal die iſt, welche den vortreflichen Künſtler von dem Mittelmäßigen unterſcheidet und das Erhabene der Kunſt ausmacht.

(Aus den vermiſchten Werken des Herrn Cochin.)

Terme.

Terme.

Man bezeichnet durch den Namen von Termen Statüen, deren unterer Theil ſich in die Form eines umgekehrten Obelisken endigt, was man gaine nennt, weil der untere Theil der Figur darin verborgen, und wie in einer Scheide iſt, daraus der obere Theil hervorzugehen ſcheint.

Dieſe Form iſt entlehnt von den alten Hermen, und erinnert an die Kindheit der Kunſt, an jene Zeit, wo man die Figur eines Menſchen nur ſo darſtellte, daß man einen Kopf, oder wohl gar nur einen runden Stein auf eine Säule ſtellte.

Eine gedoppelte Terme, terme double iſt, aus deren Scheide zwei halbe Körper, oder zwei mit dem Rücken zuſammenlaufende Bruſtſtücke hervorgehen. Man findet ſogar einige mit vier Köpfen.

Wenn eine Terme ſich in einen Fiſchſchwanz endigt; nennt man ſie terme marin.

Terrain.

Terrain.

S. den Art. Landſchaft.

Terraſſe.

Terraſſe.

S. den Art. Landſchaft.

Theatraliſch.

Theatral.

Wenn die Künſte der Malerei und Skulptur bei einer Nation ausgeübt werden, welche einen lebhaften Geſchmack für theatraliſche Vorſtellungen hat, und das Vergnügen derſelben täglich genießt; ſo kann es nicht fehlen, daß nicht dieſe Vorſtellungen einen Einfluß auf die Künſte bekommen, und die Künſtler ſich nicht auf die Nachahmung der Schauſpieler einſchränken ſollten, anſtatt die Natur nachzuahmen.

Geſchieht dieſes, ſo ſind die Werke der Kunſt nicht Nachahmungen von dem, was die Menſchen in einer gewiſſen Handlung, einer gewiſſen Gemüthsbewegung thun, ſondern von dem, was die Nachahmer dieſer Handlungen und Gemüthsbewegungen thun.

Wenn dieſe Nachahmer, ich meine, die Schauſpieler, anſtatt der Natur zu folgen, ſich nach falſchen Conventionen richten, wenn ſie an die Stelle der natürlichen Attituden, Bewegungen und Geſten eine ſtudierte Ziererei ſetzen, ſo entfernen ſich auch die Künſtler von den Wahrheiten der Natur, und übernehmen die Fehler der Muſter, welche ſie gewählt haben.

Durch dieſe fehlerhafte Methode der Künſtler hat die Kunſt in Frankreich mehr gelitten, als in irgend einem andern Lande, weil es in der Hauptſtadt dieſes Reichs täglich Schauſpiele giebt, und die Bewohner derſelben vor allen andern gierig nach Schauſpielen ſind.

Theile.

Parties.

S. den Art. Partieen.

Theorie der ſchönen Kunſt.

Die Theorie der ſchönen Kunſt hat von jeher das Schickſal gehabt, der Verachtung oder doch wenigſtens der Geringſchätzung großer Genieen und geiſtreicher Liebhaber ausgeſetzt zu ſeyn. Der Hauptgrund davon liegt unſtreitig in ihr ſelbſt. Leiſtete ſie, was ihre Urheber oft in ſo hochtönenden Verſprechungen ankündigen, böthe ſie dem Genie und dem Geſchmacke feſte Prinzipien dar, wodurch im Gebiethe des Schönen eine Harmonie entſtünde, wie wir ſie in der Sphäre des Wahren und Guten beabſichtigen, entwickelte ſie nur ſolche Regeln, welche das höchſte Intereſſe des Künſtlers begünſtigen, ſeine Freiheit nicht einſchränken, ſondern nur die möglichſt ſchöne Aeußerung derſelben befördern und ihn dem Ideale von Vollendung näher führen, auf welches er durch ſeine urſprünglichen Anlagen ſelbſt gerichtet iſt; ſo würde ſie ſelbſt von denenjenigen verehrt werden, welchen die Natur die glücklichſten Anlagen verliehen hat, um ſelbſt, Meiſterwerke hervorzubringen.

Die **allgemeine** Theorie der ſchönen Kunſt hat, wie ich bereits in der Einleitung des erſten Theiles gezeigt habe, ein gedoppeltes Geſchäft: 1) zu zeigen **was der Künſtler leiſten könne;** 2) zu beſtimmen, **was er leiſten ſolle;** ſie zerfällt alſo ihrem weſentlichen Inhalte nach, in zwei Haupttheile, deren erſten ich **die Naturkunde des Genies für ſchöne Kunſt**, den zweiten **die Teleologie des Genies für ſchöne Kunſt** nenne.

Die beſondre (philoſophiſche) Theorie der ſchönen bildenden Kunſt kann und muß wie mir ſcheint, nach derſelben Eintheilung behandelt werden.

Die

Die Naturkunde des Genies für alle und demnach auch für bildende Kunſt ſtützt ſich: 1) auf Betrachtung und Zergliederung der Eigenſchaften von vorhandenen klaſſiſchen Werken des Genies; 2) auf Pſychologie, vorzüglich Theorie des Begehrungs- und Gefühlsvermögens, und Critik der äſthetiſchen Urtheilskraft. Derjenige alſo, welcher ſie gründlich und zweckmäßig bearbeiten ſoll, muß zugleich eine ausgebreitete Bekanntſchaft mit den Werken der Kunſt ſelbſt, beſitzen, und in inniger Vertrautheit mit mehrern Theilen der Philoſophie ſtehen. Nur weil beide Erforderniſſe ſo ſchwer zu vereinigen ſind, bleiben gute Theoriſten des Geſchmacks auch in unſern lichtvollen Zeiten immer noch ſeltne Erſcheinungen, und wir haben vielleicht mehr Hoffnung zehn Winkelmann wieder zu bekommen, ehe wieder ein Leſſing hervortritt.

Die Naturkunde des Genies hat folgende Unterſuchungen zu ihrem weſentlichen Gegenſtande:

I. **Theorie der Schönheit im allgemeinen**, Weſen der ſchönen Kunſt, oberſter Grundſatz aller ſchönen Kunſt;

II. **Theorie des Genies**, pſychologiſche Entwickelung aller Kräfte, welche weſentlich dazu gehören;

III. **Natur der einzelnen ſchönen Künſte im Beſondern**; Modifikation des Begrifs der Schönheit in jeder, Eigenthümlichkeiten des Genies

IV. **Theorie der Originalität in der ſchönen Kunſt** im Allgemeinen und Beſondern. Schon in der Theorie des Genies muß gezeigt worden ſeyn, daß Originalität weſentlich zum Genie gehört; in dieſem Abſchnitte wird die Natur der Originalität für alle und jede Kunſt, die Originalität, in Stoffen, Planen und Formen der Bezeichnung näher beſtimmt, und die Kriterien angegeben, durch welche man jene Eigenthümlichkeiten anerkennt, welche den wahrhaft originellen Künſtlergeiſt charakteriſiren *).

V. Theo-

*) Dieſes iſt vielleicht der ſchwerſte Theil der ganzen Theorie der Künſte, ein Theil, den beinahe nur Künſtler ſelbſt gehörig bearbeiten können, welche die Gabe der Originalität in hohem Grade beſitzen.

V. Theorie und Claſſifikation dererjenigen Stoffe, welche vorzüglich ſchöner Kunſtdarſtellung fähig ſind. Theorie des Intereſſanten in Verknüpfung mit der Schönheit der Form. Hier wird die Natur des Erhabenen, Großen, Starken, Rührenden, Naiven, Komiſchen u. ſ. w. in Beziehung auf alle und jede einzelne Kunſt unterſucht.

VI. Theorie der nothwendigen Regelmäßigkeit in Werken ſchöner Kunſt; zu ihr gehören die Grundſätze über Einheit, Harmonie, Stetigkeit, Verhältnismäßigkeit, Umfang u. ſ. w. ebenfalls nicht blos im Allgemeinen, ſondern auch in Beziehung auf jede einzelne Kunſt dargeſtellt.

Man kann ſich ſelbſt vorſtellen wie in einer beſondern philoſophiſchen Theorie der bildenden Kunſt alle dieſe Unterſuchungen ſpezialiſirt werden, zugleich aber auch wie innig jene beſondre Theorie mit der allgemeinen Theorie alles Kunſtſchönen zuſammenhängt. Die in jener Theorie enthaltene Naturkunde des Genies für ſchöne bildende Kunſt iſt nichts anders, als eine Erklärung der Eigenſchaften der Produkte dieſes Genies, aus denen dieſem Geniee weſentlich eigenen körperlichen und geiſtigen Anlagen. Erkenntnisquellen dieſer Naturkunde ſind: Betrachtung der klaſſiſchen Werke der bildenden Kunſt ſelbſt *), von den Theilen der Philoſophie vorzüglich Seelenlehre, und Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft. Der Plan für dieſe Naturkunde wäre, wie mir ſcheint folgendermaaßen paſſend angelegt:

I. Weſen aller ſchönen bildenden Kunſt, Grundſatz, welcher alle charakteriſtiſche Züge davon in ſich vereinigt. Unbedingte Nachahmung der ſchönen Natur kann nicht oberſtes Prinzip für die bildende Kunſt ſeyn. Da bei jedem ihrer Werke das Genie lediglich für den Geſchmack ſchaft und bildet, ſo fordert auch dieſer, daß in dem Werke des

*) Dieſe Betrachtung erfordert eben ſo gewiß Kenntnis des Mechaniſchen einer jeden bildenden Kunſt, als Dichter-Lektüre, Sprachkunde.

des Genies nichts erſcheine, was ihm gleichgültig oder wohl gar widrig ſei, fordert, daß das Werk alle die Eigenſchaften beſitze, welche ſich vereinigen müſſen, um dem menſchlichen Geiſte den höchſten, vollendeteſten, reinſten Schönheitsgenuß zu gewähren, welcher durch Form und Geſtalt, als freie Produkte menſchlicher Erfindung und Einbildungskraft, für menſchliche Geiſter bewirkt werden kann. Der Geſchmack kann die Theile der wirklichen Natur nicht als zunächſt für das durch ihn mögliche Vergnügen gebildet, betrachten; allein jedes Werk ſchöner bildender Kunſt kann und muß er aus dieſem Geſichtspunkte anſehen. Er fordert alſo von dem Genie mehr als von der Natur, und aus dieſer gerechten Forderung des Geſchmacks entſpringt der oberſte Grundſatz für alle ſchöne bildende Kunſt, ein Grundſatz, welcher nichts anders ausdrücken kann, als: **Bildung von ſichtbaren Formen für den höchſten, vollendeteſten, und reinſten Schönheitsgenuß, deſſen der Menſch bei der größten möglichen Vervollkommnung ſeiner zum Genuß des Schönen zuſammenwirkenden Vermögen fähig iſt; Bildung von ſichtbaren Formen, wie ſie die Natur ſelbſt hätte bilden müſſen, wenn Befriedigung des Geſchmacks des Menſchen durch ihre Geſtalten ihr ausſchließlicher Zweck geweſen wäre.**

II. **Zergliederung des Genies zu aller ſchönen bildenden Kunſt,** Entwickelung derjenigen Kräfte, Miſchungen und Verhältniſſe von Kräften, welche zu Hervorbringung von Werken derſelben zuſammenwirken müſſen. Der Geſchmack iſt ſelbſt unter dieſen Kräften begriffen, ich meine den Geſchmack, als das urſprüngliche Vermögen über das Schöne zu urtheilen; ohne ihn kann Genie zur ſchönen bildenden Kunſt gar nicht gedacht werden.

III. **Eintheilung der ſchönen bildenden Kunſt 1) nach den Gegenſtänden, die ſie ihrem Prinzip gemäß darſtellen kann, Aufſtellung der oberſten Prinzipien für jede Art von Werken; 2) nach**

der verſchiednen Art und Weiſe, wie die Formen dieſer Gegenſtände nachgeahmt werden können; Aufſtellung der oberſten Prinzipien für jede beſondre Art bildender Kunſt in dieſer Hinſicht.

In der erſten Hinſicht theilt man die ſchöne bildende Kunſt in: a) Darſtellung von freien Schönheiten der Natur; als α) Nachbildung von Landſchaften *); β) Nachbildung von Blumen **); b) Darſtellung von ſchönen Formen, deren Beurtheilung und Wirkung auf das Gefühl durch Ideen beſtimmt iſt; α) Menſchendarſtellung in א) Portraits ב) ganzen Figuren; ג) Hiſtoriſchen Stücken; β) Darſtellung intellektueller, moraliſcher, hyperphyſiſcher Begriffe in ſchönen Formen; Allegorie.

In der zweiten Hinſicht iſt die ſchöne bildende Kunſt: a) **plaſtiſche Kunſt**, Nachformung eines körperlichen Gegenſtandes im Ganzen, nicht blos, wie er in beſtimmter Anſicht dem Auge erſcheint, ſondern, wie er an ſich ſinnlich da iſt: b) **zeichnende Kunſt**, ſo nenne ich die Nachahmung der Erſcheinung körperlicher Gegenſtände für das Geſicht unter einem beſtimmten Geſichtspunkte auf ebenen Flächen.

Die **plaſtiſche Kunſt** theilt ſich in mehrere Gattungen, jenachdem ſie für ihre Nachformung beſondere Stoffe wählt, und beſondre Methoden einſchlägt, ſie zu behandeln: Bildhauerkunſt, Stuckaturkunſt, Boſſirkunſt, Schnitzkunſt u. a.

Die **zeichnende Kunſt** theilt ſich in zwei Hauptgattungen: a) die **Zeichenkunſt** in engerer Bedeutung, die ſich nur willkührlich gewählter Farben zur Darſtellung der Objekte bedient, nur Umriß und Figur des Ausgedehnten nach Licht und Schatten darſtellt; b) **die Malerkunſt**, welche die Gegenſtände, mit den Farben, die ſie in der Natur haben, darſtellt.

*) Zu den Landſchaften rechne ich auch die Seeſtücken (marines) (diejenigen ausgenommen, welche blos Werke mechaniſcher Kunſt für die Schiffarth darſtellen, und gar nicht zur ſchönen Kunſt gehören.)

**) Hiezu kann man auch die Darſtellung ſchöner Pflanzen, Bäume und Früchte rechnen.

ſtellt. Zur Zeichenkunſt in engerer Bedeutung gehört dem innern **Weſen** ihrer Werke nach, auch die **Gravur**.

Das Summum äſthetiſch vollkommener Darſtellung für jede dieſer Arten bildender Kunſt läßt ſich in einer präciſen Formel ausdrücken, welche in einer wiſſenſchaftlichen Theorie der ſchönen bildenden Kunſt an der Spitze der Unterſuchung einer jeden ſtehen muß. Da ich hier nur die Skizze einer Theorie vorzeichne, ſo liegt es außer meinem Plane, alle dieſe Grundſätze zu entwickeln, und zu erweiſen.

IV. **Entwickelung der weſentlichen Beſtandtheile des Genies zu jeder Art ſchöner bildender Kunſt; Genie des Landſchafters, Blumenmalers, Portraitmalers, Hiſtorienmalers, Allegorieenmalers; Genie des Bildhauers, Zeichners, Gravörs, Malers.** — Hiermit wird eine Lücke der bisherigen Theorien ausgefüllt, in denen man nur von den allgemeinen Erforderniſſen des Genies für alle ſchöne bildende Kunſt handelt, aber entweder gar nicht oder zu flüchtig von denjenigen Anlagen redet, welche dem Genie zu beſondern Arten derſelben eigenthümlich ſind *).

V. **Theorie der Originalität in Werken der ſchönen bildenden Kunſt.** Auch für das Genie zu dieſer iſt **Originalität** eines der weſentlichſten Erforderniſſe; ſie findet Statt in jeder Klaſſe und Art von Werken **), findet Statt in jeder Parthie der bildenden Kunſt von der Erfin-

*) Ich bin überzeugt, daß zu einem großen Kupferſtecher keineswegs blos eine urſprüngliche Anlage zur mechaniſchen Fertigkeit, ſondern auch eine gewiſſe eigene Vollkommenheit der Einbildungs- und Dichtungskraft gehört, welche ſich durch kein Studium erlernen, durch keine Uebung gewinnen läßt.

**) Am meiſten macht ſich die Originalität geltend in den zeichnenden Künſten, weniger in den plaſtiſchen, unter jenen vorzüglich in der Malerei. — Unter den Arten der Werke iſt am wenigſten der Originalität fähig das Blumenſtück, in ſehr hohen Grade aber die Landſchaft; unter denen, welche menſchliche Figur darſtellen am wenigſten das Portrait, im höhern Grade das hiſtoriſche Werk, im höchſten das allegoriſche.

findung bis zur Colorirung und dem Helldunkel *). Sie iſt dasjenige, was die Hand des Meiſters von Genie charakteriſirt, und dieſe jederzeit von der auch noch ſo glücklichen Hand eines talentvollen Kopiſten unterſcheidet. Sie kann durch Regeln nicht erworben werden, alle Philoſophie und Kritik des Geſchmacks kann blos die Criterien ihres Daſeyns, und ihre Wirkungen auf das Gefühl entwickeln.

Die Kenntnis der maleriſchen Schulen iſt eine reichhaltige Quelle für die Theorie der Originalität, wiefern nämlich Meiſter derſelben ſich durch dieſe große Naturgabe ausgezeichnet haben.

VI. Das Genie in ſeiner Originalität beabſichtigt reine Schönheit, bleibende, ſich erneuernde gleichſam immer wieder belebende Schönheit. Es iſt alſo ſeinem eigenen Intereſſe angemeſſen, jenem Zwecke gemäß ſeine Stoffe zu faſſen, ſeine Anordnungen, ſeine Ausdrücke zu bilden, ſeine Bezeichnung auszuführen. Weit entfernt, daß es dadurch ſeiner Originalität ſchaden ſollte, macht es vielmehr dadurch dieſelbe nur glänzender geltend. Die Naturkunde des Genies für bildende Kunſt ſtellt alſo auf:

1) Grundſätze für die Wahl der Stoffe zur Vereinigung des Intereſſanten mit dem Schönen; **)

2) Grund-

*) Natürlich findet Originalität in einer Parthie um ſo mehr Statt, je mehr ſie von der Freiheit der Einbildungskraft abhängt, je weniger ſie durch unveränderliche Geſetze fixirt iſt. In der Erfindung kann dieſemnach die höchſte Originalität liegen, nächſt jener die meiſte im Ausdruck; im geringern Grade ſchon iſt ihrer fähig die Anordnung, im allergeringſten die Zeichnung. Eine vorzügliche Originalität kann zukommen der Farbe und dem Helldunkel; in Hinſicht welches letztern vorzüglich die freie Einbildungskraft, unbeſchadet der Naturgeſetze, magiſche Wirkungen hervorbringen kann.

**) Hieber gehört, Betrachtung des Erhabenen, Großen, Starken, Kraftvollen, Schrecklichen, Grauſenerregenden, Feierlichen, Edlen, Sanften, Rührenden, Liebreizenden, Naiven, Komiſchen u. ſ. w in beſondrer Beziehung auf bildende Kunſt, nach den verſchiedenen Arten ihrer Werke, durchgeführt.

2) Grundſätze für die Anordnung *).

3) Grundſätze für den Ausdruck.

4) Grundſätze für Bezeichnung, und Ausführung **).

Dieſe Grundſätze entſpringen aus der Natur und dem höchſten Intereſſe des Kunſtgenies ſelbſt, welches ſie auch, wenn ſeiner Entwickelung keine zufälligen Hinderniſſe in den Weg gelegt werden, ohne Anleitung von ſelbſt findet.

VII. Der Styl in Werken der bildenden Kunſt beruht auf der Uebereinſtimmung der Anordnung, des Ausdrucks, und der Bezeichnung mit dem Charakter des Stoffes. Die Naturkunde des Genies für bildende Kunſt endigt, mit der Theorie des Styls, nach ſeinen verſchiednen Arten.

Der menſchliche Geiſt kann ſich durch die bloße Naturkunde des Genies zur ſchönen Kunſt nicht befriedigen. So wie er durch die ihm eingepflanzte Vernunft gezwungen iſt, alle freie Wirkungen menſchlicher Vermögen zu beziehen auf Würde und Endzweck der Menſchheit, ſo kann er auch nicht umhin, die Thätigkeiten und Produkte des Genies für ſchöne Kunſt aus diesem Geſichtspunkte zu faſſen. Er fragt alſo, worin die höchſte Bildung und Veredlung des Kunſtgenies beſtehe, wenn man ſeine Werke und den Einfluß derſelben auf die Menſchheit, in Hinſicht der Würde und des Endzwecks derſelben betrachtet. Die Beantwortung dieſer Frage liefert der zweite Theil der philoſophiſchen Theorie der ſchönen Kunſt; ich nenne ihn Teleologie des Genies für ſchöne Kunſt.

Die Teleologie des Genies betrachtet den Menſchen nicht blos mit entwickeltem Gefühle und Geſchmack für das Schöne, ſondern auch als ausgebildet von Seiten ſeiner übrigen höheren Vermögen. Einem Menſchen, welcher auf dieſer Stufe der Veredlung ſteht, genügt das bloße Schöne nicht,

*) Betrachtung der Einheit, Harmonie, Verkettung, Uebergänge, Natürlichkeit Leichtigkeit, Mannigfaltigkeit, Kontraſtirung, Kühnheit u. ſ. w. in der Stellung der Theile eines künſtleriſchen Ganzen.

**) Betrachtung der Wahrheit, Richtigkeit, Beſtimmtheit, Reinheit, Leichtheit, Manier, Behandlung u. ſ. w.

nicht, er will in der Form deſſelben immer nur das Gute und das Wahre ſehen.

Die Teleologie des Genies hat einen oberſten Grundſatz, und mir ſcheint, es könne kein andrer ſeyn, als der: **Darſtellung des Guten und Wahren in der Form der höchſten und reinſten Schönheit, welche Kunſt nur irgend gewähren kann.**

Die philoſophiſche Theorie der ſchönen bildenden Kunſt hat, wie jede andre ſchöne Kunſt, ihre eigenthümliche Teleologie, welche nach allgemeinen Grundſätzen beſtimmt, **wie ſich das wahre Genie für ſchöne bildende Kunſt, vervollkommnen, wie es ſeine Anlagen anwenden und äußern ſolle, um ein höchſtes Schönes hervorzubringen, welches zugleich alle ädlere Kräfte des Menſchen intereſſire, und für die Menſchheit nicht blos Mittel des Genuſſes, ſondern auch der Cultur ſei.**

Die Teleologie des Geniees enthält die Grundſätze der wahren Geſchmacksbildung. Nach Kant, welcher den Geſchmack blos als Vermögen durch die bloße Form unmittelbar zu urtheilen annimmt, ſind es Regeln der Vereinbarung des Geſchmackes mit der Vernunft. Mir ſcheint, daß die Bildung des Geſchmacks in gar nichts andern als dieſer Vereinbarung beſtehe.

Ich enthalte mich der weitern Entwickelung dieſer Idee einer Teleologie für ſchöne bildende Kunſt um ſo mehr, da ſich Jeder nach dem ausführlichen Entwurfe der Naturkunde für ſchöne bildende Kunſt den allgemeinen Plan davon ſelbſt ſkizziren kann.

Daß eine philoſophiſche Theorie der ſchönen Kunſt von dieſem Inhalte, und in dieſer Form noch nicht verſucht worden, habe ich nicht nöthig, am Schluſſe dieſes Aufſatzes noch zu erweiſen.

Tinte.

Teinte.

Die Tinten ſind Farben, welche in verſchiedenen Proportionen zuſammengemiſcht ſind, jenachdem man die Nüancen braucht. Sie werden auf eine zwiefache Weiſe gebildet; man kann auf die Spitze des Pinſels Hauptfarben in der Proportion nehmen, die für die hervorzubringende Nüance paſſend iſt; man kann auch auf der Palette die verſchiedenen Nüancen abgeſondert anordnen, welche dem zu malenden Gegenſtande zukommen. Dieſe Farbenmiſchungen nennt man Tinten in dem Zeitpunkte, wo der Künſtler ſie bildet, und noch allgemeiner nennt man ſie Töne, wenn ſie angebracht ſind; ſo macht der Maler violette Tinten zu einem Kopfe, an dem er arbeitet, und der Betrachter bewundert die Richtigkeit und Wahrheit der violetten Töne, welche man an dieſem Kopfe angebracht findet. Der einſichtsvolle Verfaſſer des folgenden Artikels weicht von mir in Rückſicht der Anwendung von Tinte und Ton ab. L.

Tinte iſt ein Ausdruck der Malerei, durch welchen man eine kleine Portion natürlicher Farben verſteht, die zuſammengemiſcht ſind, um verſchiedene Nüancen, welche die Natur darbiethet, nachzubilden. Die Tinten können ſich auf der Palette des Malers befinden, oder auf dem Gemälde angeordnet ſeyn.

So ſagt man: ehe man male, muß man ſeine Tinten bereiten; die Tinten müſſen mit genugſamer Richtigkeit beſtimmt ſeyn; miſchet die Tinten unter einander ohne ſie zu beſchmutzen; jener Maler vermannigfaltigte ſeine Tinten unendlich, jener brachte ſie auf eine äußerſt einfache Weiſe an, die Tinten von Rubens ſind lebhaft, die Tinten von Guido friſch.

In den Werkſtätten bedient man ſich oft des Wortes Tinte mit weniger Genauigkeit; man hört in ſelbigen z. B. „das iſt eine zu helle Tinte“ wenn die Rede von einem

Tone eines Gemäldes iſt. Obwohl die Tinte den Grad von Schatten oder von Licht enthält, der dem Werke nöthig iſt; ſo darf doch das Wort Tinte nur vom Colorit gebraucht werden.

So würde man ſehr richtig ſagen; dieſe Tinte iſt zu blau, zu grün; mit weniger Präciſion ſagt man: die Sündfluth von Pouſſin iſt in einem grauen Tone gearbeitet, es ſollte heißen: in einer allgemeinen grauen Tinte; im Gegentheile ſollte man nicht ſagen: die Gründe von Caravaggio haben eine ſchwarze Tinte, ſie gehen ſo ſehr hervor als die Figuren; es ſollte heißen, haben einen zu ſchwarzen Ton. Denn Ton drückt allein den Grad von Schatten und Licht aus, dieß unterſcheidet dieſes Wort von Tinte, welches ſich auf das Colorit bezieht.

Zieht man de Piles zu Rathe, welcher Richtigkeit der Prinzipien mit Reinheit der Sprache vereinigt, ſo findet man, daß er jenen Unterſchied anerkennt; „die Mannigfaltigkeit der „Tinten, beinahe in einem und demſelben Tone, auf einer „und derſelben Figur, oft an einem und demſelben Theile an„gebracht, trägt nicht wenig zur Harmonie bei.“ (Traité du colorit.)

Diejenige Verbindung, welche ſich oft zwiſchen den Tinten und den Tönen eines Gemäldes findet, macht, daß oft die Bedeutungen beider Wörter beinahe zuſammenfallen, weil die Lokalfarbe eines Gegenſtandes, wie zum Beiſpiel die einer Caſtanie, denſelben auf einem hellen Grunde, oder einem erleuchteten, hellen, farbigen Grunde in Braun losmacht; in dieſem Falle ſagt man gleich gut: dieſe Caſtanie macht ſich vermöge ihrer Tinte oder vermöge des Tones, los.

Es giebt Gegenſtände, welche, bei gleicher Farbe, verſchiedene Tinten darbiethen.

Es iſt eine Folge des Mangels guter Prinzipien, daß die Maler in Beziehung auf die Tinten zwei ausſchließliche Manieren angenommen haben. Die einen vermannigfaltigen ihre Tinten bis in das Unendliche, Andre befolgen eine einfachere und

und breitere Manier. Allein die Natur befiehlt uns, daß wir durchgängig, nach der Verſchiedenheit der Umſtände den Lichtern folgen ſollen, welche die Gegenſtände erleuchten.

Sind ſie von einem lebhaften Lichte, wie dem der Sonne, getroffen, ſo ſind ſie davon ſehr getränkt (empregnès); die Lokalfarben verſchwinden zum Theil, die kleinen Formen ſelbſt verlieren von ihren Vorſprüngen, und die Tinten haben wenig Mannigfaltigkeit, wenn ſie dieſelbe nicht durch die Verſchiedenheit der Plane bekommen.

Iſt im Gegentheile der Gegenſtand nicht ſtark erleuchtet, ſo ſetzen die Lokalfarben ihr volles Spiel fort, und unter den Tinten herrſcht die größte Mannigfaltigkeit.

Auch von der Natur der Gegenſtände hängt die mehrere, oder wenigere Mannigfaltigkeit der Tinten ab. Auf polirten und glänzenden Körpern, die für die Reflexion aller ſie umgebenden Gegenſtände empfänglich ſind, ſieht man das Muſter einer Unendlichkeit von Tinten. Auf gleiche Weiſe zeigen ſehr poröſe und das Licht einſaugende Tuche eine geringere Mannigfaltigkeit von Tinten, als Taffet, und überhaupt ſeidene Zeuge, welche bei ihrem härtern und dichteren Gewebe, eine große Menge Strahlen reflektiren, die ſie umgeben.

Ein Mann von Grundſätzen befolgt nicht in allen ſeinen Arbeiten ein und daſſelbe Syſtem über die Tinten, er weiß von mehreren in einem und demſelben Werke Gebrauch zu machen. Iſt die Scene zum Theil von der Sonne beleuchtet, ſo werden die Tinten von dieſer Seite ſehr lebhaft, aber breit und beinahe gleich ſeyn, während ſie in denen des Lichtes beraubten Theilen gar ſehr vermannigfaltigt ſeyn werden. (Artikel des Hrn. Robin.)

Tockiren.

Heurter.

Das Tockirte, betrachtet als eine an ſich gleichgültige Eigenſchaft, welche gut oder bös ſeyn kann, je nachdem ſie gebraucht wird, iſt das Entgegengeſetzte des Verſchmolzenen,

nen; als ein Fehler betrachtet, iſt ſie dem Geleckten entgegengeſetzt.

In einem verſchmolzenen Gemälde gehen die Farben durch unmerkliche Nüancen in einander über, baden ſich gleichſam in einander, und können nur von einem ſehr erfahrnen Auge unterſchieden werden. In einem tockirten Gemälde ſind die Tinten dick aufgetragen, mit roher Keckheit, die eine neben die andre geſetzt, ihre brüske Aufeinanderfolge iſt nicht nur ſehr merklich, ſie iſt ſogar zurückſtoßend, wenn man das Werk in der Nähe betrachtet; ſieht man es von Weitem, ſo ſtellt ſich die Luft zwiſchen das Gemäld und das Auge des Betrachters, verſchmelzt die Tinten und verwandelt die grobe Skizze in eine vollendete Malerei. Man könnte von den Freskogemälden des Lanfrank ſagen: daß ſie der Luft ihre Vollendung verdanken.

Es iſt demnach kein Fehler, die koloſſaliſchen Figuren einer hohen Kuppel zu tockiren; im Gegentheil würde das Verſchmolzene hier ganz zwecklos und verwerflich ſeyn. Selbſt in einem Gemälde, welches nicht eben aus zu großer Ferne geſehen werden ſoll, müſſen einige Theile tockirt ſeyn, um die Zartheit andrer deſto geltender zu machen, welche eine koſtbarere Vollendung erfordern. So muß der Baumſchlag eines dickbelaubten Baumes, ſein alter durch die Zeit abgezehrter Stamm, eine Teraſſe, Geſträuche tockirt werden, ihre Darſtellung würde äußerſt froſtig ſeyn, wenn ſie verſchmolzen wären, wie das Fleiſch einer jungen Nymphe, welche in der Landſchaft umherwandelt.

Einige Maler, wie Tintoret, haben die Praktik angenommen, ihre Gemälde allgemein zu tockiren; der Betrachter muß ſich in die gehörige Entfernung ſtellen, in der ſie als vollendet erſcheinen. Rembrandt hatte den fehlerhaften Eigenſinn, in einem und demſelben Gemälde gewiſſe Theile zu verſchmelzen, und andre Theile derſelben Art nur zu tockiren, einen Kopf zu endigen, und eine Hand nur zu ſkizziren. Unmöglich kann man zugleich einem Gemälde nahe ſtehn, um den Kopf, und fern, um die Hand zu betrachten.

Die erſten Gedanken der Maler ſind immer nur tockirte Skizzen; ſie verfertigen ſie nur für ſich, in der Folge werden ſie für die wahren Kenner oft ſehr koſtbar. Die Nichtkenner ſuchen ſie auch, um Kenner zu ſcheinen, und ob ſie gleich ſelbſt nichts in ihnen ſehen, ſo wollen ſie doch Unwiſſenden, die ſie bewundern ſollen, tauſend Dinge darinnen zeigen. (Levesque.)

Tödten.

Tuer.

Man ſagt: ein Theil eines Gemäldes tödte einen andern, wenn er ſeine Wirkung zerſtöhrt. Wenn ein Gemäld von einer kräftigen Farbe in der Nachbarſchaft eines ſchwach kolorirten ſteht, ſo ſagt man ebenfalls: jenes tödte dieſes. (L.)

Ton.

Ton.

Dieſes Wort hat in der Sprache der Kunſt eine allgemeine und eine ſpecielle Bedeutung.

Man ſagt im Allgemeinen: dieſer Kupferſtich hat einen ſchönen Ton, einen kräftigen, lieblichen, warmen, Ton u. ſ. w. Man ſagt: der Ton dieſes Werkes muß geſteigert werden, und drückt dadurch aus die Nothwendigkeit die Farben mehr zu beleben, die Maſſen beſtimmter und die Gegenſtände hervorſpringender zu bilden.

Im Beſondern drückt man durch Ton die Grade des Hellen und Dunkeln aus.

Unter den Tinten eines Gegenſtandes muß es Tinten von verſchiedenen Tönen geben, für die verſchiedenen Grade des Lichts und des Dunkel.

Die Töne eines Werkes beziehen ſich auf die Kunſt des Helldunkel, müſſen alſo in allen Gattungen der bildenden Kunſt mit gleicher Pünktlichkeit ſtudiert werden. Nur dadurch, daß man es verſteht, die Töne zu ſparen, und mit Präciſion anzu-

bringen, iſt man im Stande, jeden Theil ſeines Werkes an ſeine gehörige Stelle zu ſetzen, den Gegenſtänden wahre Körperlichkeit zu ertheilen, ſie hervorgehen, oder zurücktreten zu laſſen, jenachdem ſie näher oder ferner erſcheinen ſollen. Siehe den Art. Tinte. (Robin)

Ton, dieſes Wort ſtammt her vom Griechiſchen τειvω ich ſpanne. Der Ton iſt die Spannung, die Intenſität einer Farbe, oder einer Wirkung des Helldunkel. Nach einer Stelle des Plinius zu urtheilen, verſtanden die Griechen durch Ton in der Malerei das, was wir die eigne Farbe des Gegenſtandes nennen. Er ſagt, der Ton ſei etwas andres als der Glanz, und finde ſich zwiſchen dem beleuchteteſten Theile, und dem Schatten. L. 35. c. 5. Es wäre beſtimmter geſagt: zwiſchen dem lebhafteſten Lichte und der Halbtinte.

In Beziehung auf das Helldunkel drückt das Wort Ton die Intenſität der Wirkung in der Natur oder einem Werke der Kunſt aus. In Beziehung auf das Colorit drückt es die Intenſität einer Farbe, oder die Intenſität aller Farben im allgemeinen aus, welche in einem Werke gebraucht ſind. Sagt man alſo von einem Kupferſtiche oder einer Zeichnung, worin blos Schwarz und Weiß gebraucht ſind, der Ton ſei ſchwach oder kräftig; ſo verſteht man dadurch, daß dieſe Miſchung von Schwarz und Weiß darin einen ſtarken oder ſchwachen Grad von Intenſität hat. Da eine Farbe, oder eine Miſchung mehrerer Farben, und was man eine Tinte nennt, mehr oder weniger Intenſität haben kann, ſo empfängt dieſe Farbe, oder dieſe Miſchung die Benennung Ton, wiefern man ſie in Beziehung auf jene Intenſität betrachtet. So werden die gemiſchten Farben, in Beziehung auf ihre Miſchung betrachtet, Tinten genannt; in Beziehung auf ihre Intenſität bekommen ſie den Namen Ton.

Man darf ſich dieſemnach nicht wundern, daß es in vielen Fällen dem Sprachgebrauch nach gleichgültig iſt, Tinte oder Ton zu ſagen. Ein Gemäld hat eine graue Tinte, wiefern die Farbenmiſchung, woraus es beſteht, eine allgemeine graue Tinte bildet; es hat einen grauen Ton, wiefern

die Intenſität der allgemeinen Wirkungen nicht über Grau geht. Man ſieht aus dieſem Beiſpiele, daß die allgemeine Tinte eines Werkes ihren allgemeinen Ton beſtimmt, alſo z. B. wenn die allgemeine Tinte gelblich iſt, der Ton auch gelblich iſt. (L.)

Torſo.
Torſo.

So nennen die Künſtler verſtümmelte Statüen, von denen nur noch der Rumpf übrig iſt. Jeder, der mit den Künſten einigermaaßen vertraut iſt, kennt den berühmten antiken Torſo, den man für einen koſtbaren Ueberreſt der Figur eines Herkules hält.

Tuſche, Tuſchieren.
Touche, Toucher.

Man ſagt eine kühne, feine, geiſtreiche, leichte Tuſche; das Fleiſch mit Gefühl tuſchiren, Zeuge mit Wahrheit tuſchiren, Landſchaften mit Geiſt tuſchiren u. ſ. w.

Beide Ausdrücke haben ſehr verſchiedene Bedeutungen, deren Entwickelung ich verſuchen will.

Die Tuſche iſt eine Manier, in den zeichnenden Künſten gewiſſe Zufälle und Umſtände der ſichtbaren Erſcheinungen der Körper anzudeuten; Zufälle und Umſtände, veranlaßt durch ihre Natur, ihre Stellungen, ihre Bewegungen.

Wenn der Zeichner die Tuſche ſetzt (place,) ausdrückt, (prononce) unterſtützt, (appuye) ſo geſchieht es, weil er dann ganz beſonders und ausdrücklich von der Wirkung gerührt iſt, welche einige jener Zufälle und Umſtände hervorbringen, wovon ich geredet habe.

Wenn in einer Nachbildung der menſchlichen Figur die Tuſche, welche der Künſtler anwendet, blos durch die Krümmungen des Contour beſtimmt iſt, welche verurſachen, daß gewiſſe Stellen dieſes Contours des Lichts beraubt ſind, und

ſich im Schatten zeichnen, ſo iſt nichts vorhanden, was auf die Eindrücke der Seele, und den Ausdruck der Leidenſchaften Beziehung hätte, welche doch die geiſtreichſten und intereſſanteſten Anwendungen der **Tuſche** verurſachen.

Wenn der Künſtler die **Tuſche** nach ſeinem Gefühle von der richtigen Bewegung der Figur, die er zeichnet oder malt, markirt; ſo kann ſie geiſtreich, fein ſeyn; ſie kann Anmuth oder Stärke nach Maasgabe des Eindruckes fühlen machen, welchen der Künſtler davon hat.

Dieß iſt noch nicht das, was man **Tuſche von Ausdruck** nennt. Allein, wenn der Zeichner oder der Maler, begeiſtert durch ſeine Einbildungskraft, welche ihm die Zufälle kräftig darſtellt, welche große Leidenſchaften auf den Anſichten der Körper bewirken, die Tuſche ausdrückt, und ſtützt, oder beſſer noch, wenn er dieſe Tuſche nach der Natur ſelbſt ausdrückt, dann iſt ſeine Tuſche **die Tuſche der großen Meiſter.** Sie iſt das unnachahmliche Gepräg, welches ſie ihren Werken eindrücken, und welches ihre Originale immer von den bloßen Copieen auszeichnet.

Der Zug iſt eine Linie, die man in ihrem ganzen Umfange als gleich annehmen kann, und mit deren Hülfe man die Figur der Körper verzeichnet, um durch Zeichnung oder Malerei eine Darſtellung davon zu bilden.

Schränkt man ſich darauf ein, dieſe Formen mit gleichem Zuge zu zeichnen, ſo iſt dieß eine Manier, bei welcher gar keine Tuſche Statt findet. Auf gleiche Weiſe, wenn man beim Malen, die Formen der Körper mit einer einförmigen Farbe bildet, ſo iſt dieſe Malerei eine Art von Illuminatur, welche weder Charakter, noch Tuſche darbiethet. Wenn aber der Künſtler, indem er den Stift führt, aufmerkſam iſt auf die beſondern Zufälle, welche das Helldunkel auf erleuchteten und erhabenen Gegenſtänden hervorbringt, wenn er zufolge dieſer Beobachtung den Stift bei gewiſſen Stellen feſter aufdrückt, und dadurch die Einförmigkeit des Zuges unterbricht, wenn ſich denn nun dieſer Zug markirter zeigt, wo der Zeichner die Wirkungen des Schattens hat ausdrücken wollen; denn

hat

hat er das angebracht, was man Tuſche nennt, und was den Grund zu dem Charakter in ſeiner Zeichnung legt.

Wir wollen weiter gehen; wenn eine Figur, vollkommen ruhig und ohne markirte Bewegung in ihrer Stellung, dennoch Gelegenheit giebt, die Krümmungen der Contours und die habituellen Zufälle durch die Artikulationen, durch die Tuſche auszudrücken, mit wie viel ſtärkern Grunde wird nicht der Maler aufgefordert ſeyn, dieſe Tuſche empfindbarer zu markiren, wenn Bewegungen von mehrern Charakter die Zufälle der Contours noch empfindbarer machen.

Wenn dann ſeine gelehrige und fertige Hand mit Richtigkeit dem Eindrucke folgt, den er empfängt, und in ſein Werk übertragen will, wenn er ſeine Hand andrückt, um die Spur des Stiftes bedeutender zu machen, wenn er ſeine beabſichtigte Wirkung ohne Magerheit und Trockenheit erreicht; dann macht er von der Tuſche einen Gebrauch, welcher unter die wichtigſten gehört, und ſich dem geiſtreichen Theile der Kunſt nähert.

Man ſieht aus dieſen Details, daß die Tuſche auf keine Weiſe willkührlich iſt, daß ſie nicht von dem abhängt, was man ſehr uneigentlich den Geſchmack nennt, wie ſich junge Künſtler nur zu oft einbilden, welche ohne Reflexion die Modelle nachahmen, die man ihnen giebt, oder auch Kenner von oberflächlichen Einſichten.

Nun noch einige Gedanken über das Maas, welches man beim Gebrauche der Tuſche halten muß.

Hier muß man ſich vorſtellen, daß die Tuſche, ſo wie wir ſie erklärt haben, zugleich ein nachbildendes und aus der Natur genommenes Zeichen, zugleich aber auch ein Zeichen iſt, welches die Art zu ſehen und zu fühlen des Künſtlers ankündigt.

Wie wenig auch die Tuſche über das gehörige Maas hinausgeht, ſo iſt ſie doch mehr ein Zeichen, als eine präciſe Nachahmung.

Erſtlich iſt die Tuſche, als augenblickliche Wirkung der Rührung des Malers, oder Zeichners, der Vermannigfaltigung durch Einbildungskraft fähig.

Zwei-

Zweitens müßte man, um mit pünktlicher Genauigkeit die Grenzen aller Tuſche zu verzeichnen, auf die beſtimmte Diſtanz Rückſicht nehmen, in welcher ſich der nachzuahmende Gegenſtand befand.

Meiſtens iſt, beſonders in Zeichnungen, die Tuſche übertrieben; entweder Folge des Gefühls, welches ſie erzeugte, oder einer angenommenen Gewohnheit.

Uebrigens bringt dieſer Fehler oft eine wohlgefällige Wirkung hervor, wenn man ſich denen für gewiſſe Partieen der Kunſt feſtgeſetzten Conventionen überläßt. Denn die Tuſche, als Zeichen des Ausdrucks rührt mehr und ſtärker, wenn ſie mit Kunſt übertrieben iſt, als wenn ſie ſchüchtern und ſchwach angedeutet iſt.

In Nachbildungen durch Malerei, iſt die Tuſche mehr an ihre Gränzen gebunden, weil die Uebertreibung derſelben der Wahrheit der Farbe und des Akkords zu merklich ſchaden würde; dieſe Uebertreibung iſt nur im Kleinen zuläßig, oder in Gemälden, bei welchen eine koſtbare Vollendung nicht angebracht wird.

Das Wort Tuſchiren hat in der Malerei eine andre Bedeutung, als Tuſche.

Wenn man ſagt: dieſer Maler tuſchirt vollkommen gut die Fleiſche, die Zeuge, Landſchaft, Bäume u. ſ. w. ſo bezieht man ſich auf ſeine phyſiſche Manier die Farbe anzubringen, welche dieſe Gegenſtände darſtellen ſoll.

Das Tuſchiren, als Manier die Farbe anzuwenden, wird dann ein Mittel, die Gegenſtände zu zeichnen, verſchieden von Zug und Farbe an ſich.

Die Malerei iſt keine vollkommene Nachahmung, ſondern eine verſtellte Nachahmung. Sie ahmt das Erhabene nicht nach, ſondern verſtellt ſich nur, als ob ſie es nachahmte, da hingegen die Skulptur die Formen der Gegenſtände ſeiner Darſtellung auch für das Gefühl nachahmt.

Die Maler beſchäftigen ſich alſo meiſtens mit der Kunſt Darſtellung der Gegenſtände verſtellterweiſe vorzugeben, durch alle Hülfsmittel artiſtiſcher Emſigkeit. Und indem ſie dieſen

libe-

liberalen, d. h. freien und geiſtreichen Weg verfolgen, gelangen ſie eher zu dem großen Ziele der Kunſt, als wenn ſie ſich an eine kleinliche Wahrheit halten, die ihren Wirkungskreis um ſo gewiſſer einſchränkt, da es ganz unmöglich iſt, hierin der Natur gleich zu kommen.

Betrachtet in der Nähe die Fleiſche, welche Rubens, Rembrandt und andre große Meiſter malten, betrachtet ihre Zeuge, ihre Bäume, ihre Terrains; ihr entdeckt nur magiſche Zeichen, die ſie brauchten, d. h. die markirten Spuren der Führung ihres Pinſels, ihre geiſtreiche Tuſche, ihre einſichtvollen Tinten, aufgetragen, ohne verſchmolzen zu ſeyn, aber ſo, daß die Entfernung die Nüancen einigen und miſchen muß.

(Watelet.)

U.

Uebereinkunft.

Convention.

S. den Art. Conventionen.

Uebereinſtimmung der Theile.

Correſpondance des parties.

Die Uebereinſtimmung, der Akkord der verſchiedenen Theile einer und derſelben Figur verdient eine beſondre Aufmerkſamkeit.

Der Maler kann, zufolge dem Charakter, den er einer Figur geben will, eine lange, kurze, mittelmäßige, ſtarke, ſvelte Proportion wählen. Sobald er aber gewählt hat, müſſen alle Theile der Figur genau unter einander proportionirt ſeyn. Sind die Arme muskulös, ſo müſſen es die Schenkel nicht weniger ſeyn; ſind die Hände fleiſchigt, ſo müſſen die Füße

Füße nicht trocken ſeyn; wenn das gerundete Angeſicht eine glänzende Geſundheit verräth, ſo muß der ganze Körper ein angemeſſenes Embonpoint haben. In der Natur biethet freilich das Modell nicht immer einen ſolchen Accord dar; dann iſt es aber auch fehlerhaft, und die Kunſt darf wenigſtens ſeine Mängel nicht nachahmen.

Zuweilen wählen Künſtler, welchen ein Modell in gewiſſen Theilen gefällt, für die übrigen ein andres, welches ſie ſchöner beſitzt, als jenes. Allein es iſt nicht genug die abſolute Schönheit zu erſtreben, man muß auch auf die relative Schönheit hinarbeiten, muß fragen, ob beide Modelle beinahe von gleichem Alter, Statur und Embonpoint ſind. Die ſchöne Hand eines Jünglings iſt nicht ſchön für einen gereiften Mann, oder eine Frau. Hätten wir, wie die Griechen, immer Gelegenheit die nakte Natur zu ſehen, ſo würden wir nicht ſo oft in Werken der Kunſt Figuren finden, mit Armen eines Vierzigjährigen und Schenkeln eines Zwanzigers. (Leveſque.)

Uebergänge.

Paſſages.

Uebergänge und **Nüancen** ſtehen in ſehr nahen Verhältniſſen. Allein **die Nüancen** ſind die verſchiedenen Grade der Intenſität einer Farbe, und **Uebergänge** bezeichnen in der Malerei, den Gebrauch, welchen man von den **Nüancen** macht, um die Harmonie und Wahrheit der Natur zu erreichen.

Die **Uebergänge** ſind alſo die abgeſtuften Nüancen, die gemiſchten, gebrochenen Töne, welche der allgemeinen Farbe und dem Helldunkel eine Harmonie und eine Wahrheit ertheilen, von der man gerührt iſt.

Die Natur biethet dem Maler allenthalben unmerklich abgeſtufte Töne dar, und es verurſacht dem angehenden Maler Schwierigkeit, die feinen **Uebergänge** des Helldunkel, welche den Gegenſtänden vollkommene Erhobenheit geben, und die

die feinen Uebergänge der Farbe auszuzeichnen und aufzufaſſen, welche das Reizende derſelben ausmachen.

Man erlangt die Kenntnis dieſer Erſcheinungen durch Beobachtung und Studium der Werke der Meiſter, die am beſten davon unterrichtet waren. Die glückliche Anwendung, welche der Künſtler davon macht, hängt von ſeiner Fertigkeit ab, nach der Natur zu malen, verknüpft mit aufmerkſamen Nachdenken über dieſen Theil der Kunſt. Dieſe Fertigkeit ſetzt ihn in den Stand, ſeinem Werke Vollendung, zuweilen zu viel Vollendung zu geben. Die Holländer und die Lombardiſche Schule biethen Künſtler dar, welche den einſichtsvolleſten Gebrauch von der Feinheit der Uebergänge gemacht haben. Rubens hat dieſe Kunſt in einem hohen Grade gekannt, läßt es aber zu oft merken. Man kann ſich dieſes letztern Fehlers in einigen ſeiner Werke bedienen, um die Kunſt der Uebergänge zu ſtudieren, weil dieſe darin empfindbarer ausgezeichnet ſind, als in den Gemälden der meiſten andern Maler. Van Dyck verbirgt ſie feiner; bei Gerard Dow bemerkt man ſie kaum, und der vollkommenſte Maler in dieſem Stücke würde der ſeyn, in deſſen Werken die Uebergänge und die Abſtufungen ſo unmerklich wären, als in der Natur ſelbſt.

Die Uebergänge (paſſages) ſind alſo gewiſſermaaßen die Uebergänge (transitions) der Farbe, und man weiß, daß dieſe um ſo vollkommner ſind, je weniger ſie bemerkt werden. Meiſtens ſind ſie in den Werken des Geiſtes zu ſichtbar, allein, wenn ſie nur glücklich ſind, ſo verzeiht man dieſen Fehler; weil nämlich in denen Künſten, auf welche ich mich beziehe, die Einbildungskraft an der Kunſt der Uebergänge Theil haben kann, anſtatt daß für die Uebergänge der Töne und Farbe die Natur allein ſtrenge Geſetzgeberin iſt. Auch haben in Werken des Geiſtes die Uebergänge ausgezeichnetere Unterſchiede, als die Uebergänge in der Malerei; denn es giebt wie man weiß, Uebergänge, welche von einem wohlüberdachten Plane herrühren, geiſtreiche Uebergänge, die von der Ordnung der Ideen abhängen, endlich Uebergänge, die in den Wendungen beſtehen,

hen, ja ſelbſt ſolche, welche man durch die verſchiedenen Bedeutungen der Wörter feſtſetzt.

Man kann auch ſagen, daß es **Uebergänge** giebt, die zur Compoſition und Anordnung der Gegenſtände eines Gemäldes gehören; was man aber am gewöhnlichſten und allgemeinſten durch **Uebergänge** in der Malerei verſteht, iſt der Uebergang eines Tones in einen andern und der Lichter in die Schatten.

Zuſatz zu dem Worte Uebergänge (paſſages) *).

Man bedient ſich dieſes Wortes in der Kunſt, erſtlich im Allgemeinen, um den Uebergang einer Wirkung in eine andre in verſchiedenen Partieen der Kunſt auszudrücken. So hat Rubens den **Uebergang** des Schmerzes in Vergnügen bewundernswürdig zu geben gewußt, in dem **Ausdrucke** ſeiner Marie von Medicis in dem Augenblicke nach der Geburt ihres Sohnes. So ſagt man: der **Uebergang** des Schattens in Licht muß beſonders in runden Gegenſtänden, unmerklich ſeyn.

Zweitens bedient man ſich des Wortes: **Uebergang** in einer abſtrakten Bedeutung, in Beziehung auf das Colorit. Die Bewunderung der Künſtler für feine leichte **Uebergänge**, von welcher Herr Watelet im vorſtehenden Artikel ſprach, bezieht ſich blos auf die **Uebergänge** einer Tinte in eine andre in demſelben Gegenſtande.

Es giebt noch einen Umſtand, wo **Uebergang** in der Malerei ein eigentlicher Ausdruck iſt, nämlich bei Halbtinten in dem Tone, welcher zwiſchen Licht und Schatten Statt findet. Haben dieſe Tinten durch die Behandlung des Pinſels keine Entſtellung erlitten, haben ſie die für die Wirkung nöthige Verſchmelzung, haben ſie alle ihre Friſchheit erhalten, ſo ſind dieß ſchöne **Uebergänge**. (Robin.)

Ueber-

*) Wir bemerken hier, daß man, nach den Umſtänden, dieſes Wort in allen ſeinen Bedeutungen im Singular und Plural gebraucht.

Ueberladen.

chargé.

Schon im Artikel **Carricatur** iſt das Nöthige von der **Ueberladung** (charge) geſagt worden. Indeſſen wird das Adjektiv **Ueberladen** meiſtens in einer Bedeutung genommen, welche ſich mehr auf das Didaktiſche der Kunſt bezieht, als jene der Worte **Carricatur** und **Ueberladung**.

Wenn man ſich des Wortes **Carricatur** bedient, ſo knüpft man an den Begriff einer gewiſſen willkührlichen Unkorrektheit die Vorſtellung eines burlesken, komiſchen, oder ſatyriſchen Bewegungsgrundes an; und wenn man ſagt, ein Zug, ein Contour ſei **überladen**, eine Figur, ein Ausdruck ſei überladen, ſo will man damit nur eine Unkorrektheit des Künſtlers tadeln, die von ſeiner Nachläßigkeit, oder einer falſchen Idee herrührt, die ihn irre geführt hat. So ſagt der Lehrer ſehr ernſthaft zu ſeinem Zöglinge, der nach dem Modell zeichnet: Seien ſie korrekter, genauer! Sehen ſie nicht, daß der Contour ihrer Figur, daß der Zug dieſes oder jenes Theiles **überladen** iſt? Will der Zögling in ſeinen Figuren eine Handlung, eine Geſinnung vorzüglich fühlbar andeuten, ſo ſagt der Meiſter: Es kommt nicht darauf an, die phyſiſche oder moraliſche Rührung übertrieben darzuſtellen, ſondern ſie mit genauer Beſtimmtheit zu faſſen, denn indem Sie **überladen**, hindern Sie ſelbſt die Wirkung, die Sie beabſichtigen, und Ihre **Ueberladung**, weit entfernt zu rühren, wird vielmehr lächerlich.

Zuweilen **überladet** der Künſtler aus Anmaßung, in dem anatomiſchen Theile der Kunſt ſehr gelehrt zu ſcheinen, übertreibt die Muskeln und ihre Anſchwellungen, die Artikulationen, und die Wirkungen ihrer Bewegungen, drückt die innern Theile zu ſtark aus, welche die Haut bedeckt, die die ſichtbare Erſcheinung derſelben mildert. Er ſcheint zu fürchten, man zweifle an ſeiner Wiſſenſchaft, wenn er nicht alle Theile und Anſichten verzeichnet, von denen er Kenntnis hat.

So iſt der ſprechende eitle Menſch und der mit Anmaſſung ſchreibende Schriftſteller, der eine in ſeinem Geſpräch, der andre in ſeinem Werke befliſſen, alles herbeizuführen, was er weiß, auf Gefahr, daß man das Ueberflüßige ſeiner ausgekramten Weisheit und ſeiner Details bemerke.

Die Einfachheit und die Eleganz, ſchließen, da ſie ſich auf eine genaue und vollkommene Correktion gründen, alles aus, was überladen iſt, alles Ueberſpannte, Uebertriebene, Zuviele, alles was mehr von den Anmaaßungen des Verfaſſers herrührt, als daß es zur Vollkommenheit der Kunſt beitragen ſollte.

Indeſſen dürfte es mehrere Umſtände geben, unter denen **Ueberladung** nicht nur erlaubt, ſondern ſogar nothwendig iſt. Dieſer Fall tritt ein, wenn die gemalten Gegenſtände aus einer beträchtlichen Entfernung geſehen werden ſollen, wenn der Geſichtspunkt, aus welchem ſie betrachtet werden ſollen, erfordert, daß man beim Zeichnen oder Malen die Grenzen überſchreite, welche die pünktliche Genauigkeit der Formen, der Ausdrücke, ja ſelbſt des Colorits in der Regel beſtimmt. Dann iſt das Werk keinesweges **überladen**, weil es aus dem Geſichtspunkte, für welchen es gemacht, nicht ſo erſcheinen kann. In jenen großen Werken der Malerei, von welchen ich rede, wie z. B. Kuppeln, findet man, wenn man den Geſichtspunkt überſchreitet, woraus ſie betrachtet werden ſollen, die meiſten Contours, Züge, Ausdrücke, Töne und Tinten übertrieben, überſpannt, **überladen**. Allein wenn ſie in den Augen derer, die ſie zu nahe betrachten, nicht ſo erſchienen, ſo würden ſie aus ihrem wahren Geſichtspunkte zu weich, zu unbeſtimmt, zu ſchwach erſcheinen.

Hier iſt es alſo ein wahres Verdienſt des Malers, zu **überladen**, aber in Beziehung auf die Linearperſpektive, welche ihre Wahrheiten durch poſitive Regeln erweiſen kann, oder der Luftperſpektive, welche, wenigſtens intellektuell, der Erweißlichkeit fähig iſt.

Wenn man das Wort **Ueberladen**, nur als ein Zeichen eines Fehlers betrachtet, muß man bemerken, daß das Prinzip

zip oder die Quelle dieſer Unvollkommenheit meiſtens in der Natur des Künſtlers ſelbſt liegt.

Nichts iſt gemeiner, als Menſchen, welche einen habituellen Hang zur Uebertreibung haben. Dieſer Hang iſt entweder im Geiſte, oder in den Organen gegründet, entſpringt entweder aus einer beſondern Reizbarkeit der Seele für lebhaftere Rührungen, oder einer ſolchen Organiſation einiger Sinne, durch welche ſie zu ſtarke Eindrücke erhalten.

Auch giebt es aus entgegengeſetzten Urſachen einige Menſchen, bei denen die Gegenſtände, die übernommenen oder natürlichen Ideen, indem ſie durch die Sinnenorgane gehen, oder in ihrem Geiſte entſpringen, einen Theil ihrer Kraft verlieren. Die erſtern überladen zu ſehr, die letztern zu wenig. Beide Extreme beweiſen denen, die ſie beobachten, wie ſelten unter den Menſchen in jeder Rückſicht Genauigkeit, Correktion und Gemeſſenheit ſind.

Welche Menge überladener Ausdrücke giebt es nicht? Wie viel Ideen nicht, die das Maas überſchreiten, welches die Vernunft beſtimmt. Natürliche Unvollkommenheit, die oft noch unvollkommnere Erziehung, Unwiſſenheit und Anmaaßungen bringen die Ungenauigkeit hervor, reizen und gewöhnen, zu überladen den Zug des Zeichners, das Betragen, die Geſpräche, die Biegungen, Accente, Dienſtleiſtungen und Verſprechen des Menſchen.

Dieſer Fehler, der an ſo viele andre grenzt, wird für den Künſtler, wie für den moraliſchen Menſchen beinahe unverbeſſerlich. Er macht dann Anſpruch auf eine Nachſicht, welche man in der Geſellſchaft bis auf einen gewiſſen Grad zugeſtehen muß. Allein in der Kunſt iſt Nachſicht weit weniger autoriſirt, und vernünftiger Weiſe auch weniger im Gebrauche. Ein Künſtler, bei dem jener Fehler entweder aus ſeinem Geiſte oder aus ſeinen Organen entſpringt, oder welcher ſich ihn auf eine tadelnswerthe Weiſe angewöhnt hat, muß eine Kunſt nicht ausüben, welche alle Inkorrektion verdammt.

Uebrigens genießen einige Kunſtwerke einer gleichſam conventionellen Nachſicht in Beziehung auf die Bedeutung des

Wor-

Wortes: Ueberladen. Dieß ſind die Skizzen und Gedanken, welche der komponirende Künſtler, nach der erſt'n Begeiſterung ſeiner Seele, mit dem Stifte zeichnet, und in denen der Künſtler oft, um ſich ſeiner Ideen und Abſichten zu erinnern, die maleriſchen Zeichen überladet, durch welche er die Formen oder die Rührungen ausdrückt, welche er anbringen will, in der Abſicht um ſie in der Folge zu corrigiren, und beim Exekutiren ſeinem Werke gemeſſene Präciſion zu ertheilen.

Uebertreibung.

Exageration.

Uebertreibung iſt überall fehlerhaft, in den Formen, im Ausdrucke, in den Wirkungen, in den Bewegungen.

Ich will damit ſagen, daß ein Gemäld, oder eine Statüe nichts Uebertriebenes darbiethen müſſe, aus dem Geſichtspunkt, aus welchem ſie geſehen werden ſoll.

Denn das iſt eine einſichtvolle, nothwendige Uebertreibung, welche der geſchickte Künſtler in ſein Werk legt, damit es, betrachtet aus dem Standpunkte des Anſehenden, der Natur gleiche. Wären die Figuren einer Kuppel eines hohen Tempels nicht viel größer, als die natürlichen Figuren, ſo würden ſie klein ſcheinen, wären die Details derſelben behandelt, wie in einem Staffeleigemälde, ſo würde das Werk trocken, und karg erſcheinen, wäre die Wirkung nicht übertrieben, froſtig. (L.)

Die Franzoſen unterſcheiden vom exageré das outré, ausſchweifende, zurückſtoßende Uebertreibung, vielleicht könnte man es im Deutſchen durch Ueberſpannt geben. Watelet ſagt darüber in einem beſondern Artikel ungefähr folgendes:

Man bedient ſich in der Malerei des Wortes: Ueberſpannt, in Beziehung auf die Form der Gegenſtände, ihre Dimenſionen, die Handlung der Figuren, den Ausdruck. Man braucht ihn auch in Rückſicht der Farbe, und ſo wie man Handlung, Proportionen einer Figur überſpannt nennt, ſo auch ihr Colorit.

Die

Die Figuren eines Gemäldes haben große Aehnlichkeit mit Schauſpielern. Man wendet auch dieſelben Ausdrücke in Beziehung auf den Schauſpieler und Maler an, wenn ſie in ihren Nachahmungen die Grenzen der Wahrheit überſchreiten. Allein der Schauſpieler iſt wenigſtens durch ſeine Organiſation in der Ueberſpannung der Bewegungen zurückgehalten; ſein Körperbau widerſetzt ſich jenen Verrenkungen der Glieder, zu denen ihn Anmaaßung von Ausdruck und falſche Ideen von Kunſt verführen würden, wenn ſie der Natur nicht entgegen wären. Der Maler kann, wenn er nur will, die Artikulationen ſeiner Figuren ſeinen überſpannten Ideen anpaſſen.

Die Anatomie ſollte indeſſen ſo gewiß für den Maler ein Zaum ſeyn, als der Gliederbau der Natur ſelbſt es für den Schauſpieler iſt. Allein nur zu oft verurſacht Mangel an Kenntniſſen, oder der regelloſe Schwung der Einbildungskraft, daß der Künſtler ſeine Figuren lähmt, und durch den Einfluß des Lächerlichen und Unwahrſcheinlichen den Ausdruck ſchwächt, welcher, anſtatt ſtark und energiſch zu ſeyn, nur übertrieben und überſpannt iſt.

Nach den Wahrheiten der Anatomie und Ponderation kann man ſich überzeugen, daß die Arme, die Schenkel, der Körper nur gewiſſe Spannungen ertragen kann; allein wenig Betrachter ſowohl als Künſtler können die wahren Grenzen der Bewegungen des menſchlichen Körpers zeigen; überdieß nehmen Leinwand, Papier und Preſſe Alles auf, woher es denn kommt, daß das Ueberſpannte ſich öfterer in der Malerei, als auf dem Theater findet; allein die Schauſpieler, welche in dieſen Fehler fallen, entſchädigen ſich für die Unmöglichkeit, die Bewegungen bis auf den Grad zu überſpannen, welchen ſie wünſchen, durch ſo übertriebene Accente und Schreye, daß ſie durch dieſe Vereinigung einer gedoppelten Ueberſpannung die der Maler übertreffen, welche doch wenigſtens nur das Auge beleidigen kann.

Man dürfte berechtigt ſeyn, anzunehmen, daß meiſtens die Schwäche ſie zur Ueberſpannung beſtimmt. Maler, ohne kräftige Einbildungskraft, glauben durch Ueberſpannung Ener-

gie zu zeigen, ſo wie ſchwache Schauſpieler die Armſeligkeit ihres Talents durch Geſchrei zu erſetzen glauben.

Entſpringt alle Ueberſpannung des Malers und Schauſpielers aus Mangel an Kenntniſſen, ſo müſſen ſie zu Studium und Uebung ihre Zuflucht nehmen, um ſie zu erwerben.

Uebrigens iſt hierbei eine feine Nüance zu beobachten. Die Ausbrüche wahrer Leidenſchaften durchbrechen zuweilen die Grenzen der Natur. Es giebt Umſtände, wo die Bewegung der Seele der körperlichen und geiſtigen Kraft etwas, ich möchte ſagen, Uebernatürliches mittheilt. Eben ſo kann der große Künſtler bei großen Bewegungen, verurſacht durch große Leidenſchaften, ſich eine gewiſſe Ueberſpannung erlauben; allein nur Größe des Genies kann ihn dazu berechtigen und ihm einen glücklichen Erfolg verbürgen.

Umriß.

S. Contour.

Unbeſtimmt.

Vague.

Unbeſtimmt, (vag) ſagt man in der Malerei von der Farbe, und vorzüglich von der des Himmels.

Man ſagt: die Farbe dieſes Gemäldes iſt unbeſtimmt, dieſer Himmel hat einen unbeſtimmten Ton, eine unbeſtimmte Tinte, unbeſtimmte Farben.

Die Harmonie des Colorits erfordert eine Miſchung von Nüancen, Tönen, Tinten, Lichtern, Reflexen und Schatten, welche nie vollkommner iſt, als wenn man ihre Verbindungen nicht unterſcheiden kann.

Man ſagt im Franzöſiſchen zuweilen vagueſſe, nach dem Italiäniſchen vaghezza, um jenen Luftton, jene Leichtheit oder Feinheit der Tinten zu bezeichnen, welche aus glücklichen Brechungen oder Miſchungen der Töne reſultirt, über welche

welche nur Beobachtung der Natur und Studium der großen Meiſter in dieſer Parthie, den Artiſten aufklären können.

Univerſalität.

Univerſalité.

Univerſalität iſt eine für den Geſchichtmaler ſchlechterdings nothwendige Eigenſchaft. Er muß, in Gemäßheit des Sujets, welches er behandelt, Landſchaft oder Architektur darſtellen können. Er kann in dem Falle ſeyn, Pferde, Hunde, Tyger, Löwen, Schlangen abzubilden. Oft gehören zu ſeinem Gegenſtande kriegeriſche Waffen, Gefäße für religiöſe Ceremonieen. Ueberhaupt giebt es wenig Gegenſtände der todten oder lebenden Natur, welche er nicht genöthigt ſeyn könnte nachzubilden.

Die Künſtler des Alterthums beeiferten ſich nicht um eine ſolche Univerſalität. Oft war die menſchliche Figur der einzige Gegenſtand ihrer Studien. Man verzieh ihnen die Vernachläßigung der Beiwerke; eine Nachſicht, deren ſich die Neuern nicht zu erfreuen haben. (L.)

Unkorrektheit.

Incorrection.

Unkorrektheit eignet man blos den Formen zu, und bezieht ſich alſo auf die Zeichnung. Man ſagt von keinem Maler, daß er **unkorrekt** ſei in der Wirkung, der Farbe, dem Helldunkel, der Kompoſition; aber man kann ihn beſchuldigen, daß er in den Contours **unkorrekt** ſei. Die **Unkorrektheit** zerſtöhrt nicht immer die Anmuth. Correggio hat es bewieſen. Gewöhnlich begleitet ſie die große Schönheit des Colorits, weil der Maler fürchtete das Colorit zu fatiguiren, wenn er ſich auf die Hebung der Unkorrektheiten einließe, die ihm entſchlüpft ſind, weil er mehr Sorgfalt auf die Schönheit der Töne verwendete, als auf die der Formen, zuweilen ſelbſt deßwegen, weil er durch einen Fehler der Zeich-

nung eine Schönheit der Wirkung gewinnt. Er iſt bereit eine ſchöne Maſſe auszubreiten, die er einzuſchränken verbunden wäre, wenn er pünktlicher zeichnete.

Ein ausgezeichnetes Talent in einigen Hauptparthieen fordert Verzeihung für **Unkorrektheit.** Kein Meiſter iſt **unkorrekter**, als Rembrandt, und ſeine **Unkorrektheit** hat wohl kaum ſeinem Ruhme geſchadet. Da die franzöſiſche Schule ſich keinesweges durch Zauber der Farbengebung auszeichnet, ſo kann ſie keinen Anſpruch auf Nachſicht gegen **Unkorrektheit** machen. (L.)

Unterricht.

Inſtruction.

Die Beſtimmung dieſes Artikels iſt: die beſte Methode große Künſtler zu bilden zu zeigen, 1) indem wir diejenigen prüfen, die in allen exiſtirenden Schulen angenommen ſind, 2) indem wir einige eigene Meinungen aufzuſtellen verſuchen, wobei wir uns durchaus auf das Beiſpiel derjenigen berühmten Männer ſtützen, denen man noch nicht hat gleichkommen können.

Der gemeine Gebrauch der vorhandenen Schulen der Malerei iſt, den jungen Mann, der einige Fertigkeit in der Führung des Stiftes erworben hat, das Modell ſtudieren zu laſſen. Mehrere Jahre gehen in den Akademieen, oder den Werkſtätten der Meiſter über dieſem Geſchäfte hin. Was gewinnen die jungen Leute durch ihre Ausdauer bei demſelben? Die Kunſt, eine Menſchenfigur in einer oft froſtigen, beinahe immer aber gezwungenen Attitude zu zeichnen. Bis zu welchem Grade bringen ſie es in dieſer Kunſt? dahin, daß ſie durch die beinahe immer übertriebene Entgegenſetzung des Schwarzen und Weißen einen pikanten Effekt hervorzubringen verſtehen, daß ſie fähig werden, einen ſichern, netten und leichten Zug zu machen, einen immer fließenden und anmuthigen Contour zu bilden, oder endlich die Formen weit übertrieben, oder wohl gar widerſinnig auszudrücken (reſſentir); und dieß

alles

alles ganz den Vorurtheilen gemäß, von denen ſie durch das Beiſpiel ihrer Meiſter oder Mitſchüler eingenommen ſind. Haben ſie ſich bis zu dieſem Grade von Vollkommenheit erhoben, ſo erhalten ſie Belohnungen, das Ziel ihres ganzen Ehrgeizes; geſetzt auch, ihr Talent wäre nicht auf dieſes Verdienſt beſchränkt, ſo bleiben ſie dennoch bei dem Punkte ſtehen, welchen ſie erreichen müſſen, um den Preis, den einzigen Gegenſtand aller ihrer Wünſche, zu gewinnen.

Indeſſen beſchäftigt man ſie mit der Kopierung einiger Gemälde, oder ſelbſt dem Malen nach der Natur, man lehrt ſie, den Pinſel mit Anmuth, Leichtigkeit und Nettheit führen. Daraus macht man ein Hauptverdienſt, hält es für den ſicherſten Beweiß groſser Talente.

Erwirbt ſich derjenige, der es bis zu dem erforderten Grade beſitzt, zugleich auch das Gefühl feſter, und in Licht oder Dunkel ſchneidender Maſſen, weiß er in ſeinem Colorit die Lebhaftigkeit der Farben ſeiner Palette zu erhalten, haben ſeine Fleiſche eine Mannigfaltigkeit von Tinten, wohl gar einen blendenden Glanz; dann iſt ſein Triumph entſchieden, und viele Betrachter ſeiner Werke ſind ſo ſehr überzeugt, als er, daß er nichts weiter zu erwerben hat.

Nun geht er nach Italien, nur zu reif um weſentlichen Nutzen von den Muſtern zu ziehen, die er da ſieht. Sie erhitzen ſeine Einbildungskraft, und er kommt gleichſam erleuchtet durch einen Funken vom Heerde der Künſte in ſein Vaterland zurück.

Aber nur ſelten iſt der wahre Geiſt der Kunſt über ihn gekommen; die einmal angenommene Praktik hat es verhindert; nach Verlauf einiger Jahre erſcheinen ſeine Werke, gleichförmig unter einander, ohne Intereſſe; der groſse Mann verſchwindet, und man ſieht nur einen ſehr gemeinen Künſtler.

So geſchieht es denn, daß man unter der unzähligen Menge von Zöglingen, welche alle Akademieen Europens während funfzig Jahren bilden, kaum zwei findet, deren Namen mit Ruhm in das folgende Jahrhundert übergehen. Und man kann nicht umhin zu bemerken, daß dieſe wenigen Auserwähl-

ten

ten ſich unſterblich gemacht haben, weil ſie ſich durch ihren Styl vor den übrigen Gliedern ihrer Schule ausgezeichnet haben, weil ſie, nicht ſklaviſch an die Heerſtraße, und konventionelle Regeln gebunden, der Eingebung ihres eignen Genies gefolgt ſind, oder weil ſie die Kunſt vollkommen gründlich ſtudiert haben.

Aber kommen wir zurück auf die ſeit mehr als einem Jahrhunderte eingeführte Methode, und ſagen gerade heraus, daß ſie große Unbequemlichkeiten hat, einmal, weil man eine und dieſelbe Bildungsart auf alle Gattungen, und alle Geiſter anwendet, dann, weil ſie ſich von jener Präciſion und Genauigkeit der Nachahmung entfernt, welche der einzige Weg iſt, durch welchen man zu jener Treflichkeit der Zeichnung gelangt, nach welchen der Maler ſowohl, als der Bildner ſtreben.

Man läßt junge Zöglinge ein Modell kopieren, welches zwei Stunden lang, in einer oft peinlichen Lage ſteht. Was erfolgt? Entweder der Zögling kopiert mit der größten möglichen Treue, was er ſieht, und gewöhnt ſich an eine Menge von Unkorrektheiten, welche die menſchliche Natur zeigt, und die auch bei der ſorgfältigſten Wahl nicht wegfallen, gewöhnt ſich an unſichre Enſembles, wie gering auch die Wankung des Modells ſei, oder der Zögling macht die Attitude, die er doch nur ungefähr darſtellt, (dont il ne rend que l'à peu près) und Formen, die er nach den Syſtemen kopiert, zu ſeiner ausſchließlichen Parthie. Für den letztern iſt die Laufbahn kürzer, und ſeine Produkte können bald verdienſtlich ſcheinen. Auf jeden Fall machen die Einen wie die Andern, das, was man eine Akademie nennt, zu ihrem ausſchließlichen Zwecke.

Indeſſen darf doch wohl der Geſchichtmaler oder der Bildner nicht ſtudieren, wie der Maler, welcher ſich der häuslichen Gattung widmet, oder der, welcher die menſchliche Figur nur als Beiwerk für ſeine Seeſtücke oder Landſchaften braucht.

Man ſollte auch bei der Beſtimmung des Unterrichts, den man jungen Leuten ertheilt, auf ihre beſondern Neigungen ſehen. Kündigt ein Zögling eine beſondre Anlage für das Colorit

lorit an, ſo liefe man Gefahr, dieſe glückliche Anlage zu zerſtöhren, wenn man ihm die Studien entzöge, welche ſie begünſtigen, um ihn an die Arbeiten zu feſſeln, durch welche man ſtrenge Richtigkeit der Formen erwirbt. Ein andrer, deſſen Einbildungskraft ſchwärmeriſch iſt, und der dasjenige Talent verſpricht, welches die Italiäner fantaſia nennen, würde diejenige Gattung aus den Augen verlieren, in welcher allein er glücklich ſeyn könnte, wenn man ihn immer an die ſtrengen und kalkulirten Geſetze binden wollte, welche uns le Sueur, Pouſſin und andre große Männer in ihren Werken aufſtellen.

So würde es nie einen Albano, nie einen Sacchi gegeben haben, wenn ſie beſtimmt worden wären, den Styl eines Ribera oder Michel Angelo anzunehmen, nie einen Georgione oder Baſſano, wenn man von ihnen die Feinheit, Präciſion und Leichtheit des Guido gefordert hätte, endlich nie einen Benedetto Caſtiglione, Paul Veroneſe, Männer von ſo origineller Erfindung, wenn man ihre Kompoſitionen hätte dem durchdachten Gange derer von Dominiko und Raphael unterwerfen wollen.

Sage man nicht, daß die gewaltige Kraft der natürlichen Anlage allen Widerſtand zu überwinden wiſſe, den man ihr entgegenſetzt; es giebt wenig Beiſpiele von Zöglingen, welche die Schranken durchbrechen konnten, die man ihrem eigenthümlichen Geſchmacke ſetzte. Die Früchte hängen, in der Kunſt, wie in der Natur, von den Saaten ab, und nur dann kann man eine geſegnete Erndte erwarten, wenn jeder Boden ſeine paſſende Pflegung bekommt.

Wir wollen wieder auf die Arbeit nach dem lebenden Modell zurückkommen, wozu man alle junge Maler und Bildner beim Antritt ihrer Laufbahn nöthigt. Ich halte ſie für ganz zuwider jener Correktion, zu der man ſie hinführen will. Denn was iſt wohl das einzige Mittel ſie zu erwerben? Iſt es nicht Gewöhnung zur Richtigkeit des Blicks, um die Gegenſtände mit Genauigkeit darzuſtellen? Allein wie kann man gut ſehen, wie treu kopiren, wenn das Modell beweglich iſt, wenn nach einem kurzen Zeitraume das Modell blos durch die Bewegung

der

der Reſpiration weſentliche Veränderungen erleidet? Wie wird der Zögling die Richtigkeit eines Enſemble's verificiren können, welches er mit unausdrückbarer Lebhaftigkeit angelegt hat?

Allein, nehmen wir an, daß die Anlage dem erſten Zeitpunkte der Stellung ganz conform ſei, wie wird er den Zug mit Richtigkeit kopiren, da er ſich bei der Beweglichkeit des Gegenſtandes jeden Augenblick verändert? Er wird alſo ſeine Zeichnung aus dem Gedächtniſſe vollenden müſſen und nach den Beiſpielen, die ihm ſeine Meiſter, oder ältern Mitſchüler geben. Indeſſen läßt ſich dieſes praktiſche Verdienſt erwerben, man würzt es ſogar mit einer gewiſſen Feſtigkeit der Exekutirung. Allein gelangt man denn durch Uebung in willkührlicher Zeichnung dahin, rein und genau zu ſeyn? Nein; man entfernt ſich vielmehr für immer vom Wege der Wahrheit, und kann bei einem ſo grundfalſchen Gange nur durch eine gewaltſame Rückkehr wieder dahin kommen.

Ich führe als Beweiß meiner Behauptungen an, daß man Zöglinge findet, die in der Zeichnung nach dem Modell ganz vorzüglich ſtark ſind, und dennoch, ich will nicht ſagen, keine Hand oder keinen Kopf, nein, auch nicht den einfachſten Gegenſtand mit der Genauigkeit und Präciſion geben können, worin die eigentliche Kunſt der richtigen Zeichnung beſteht.

Der Portraitmaler Latour, ein in ſeinem Enſembles ſehr präciſer Künſtler, rieth den Anfängern, Waſſerkrüge, Leuchter u. dergl. eher zu zeichnen, als beſeelte Weſen. Wir wollen die Zöglinge nicht zu den Wirthſchaftsgeräthen zurückführen; allein wir wollen ihnen anrathen, zum Gegenſtande für ihre Arbeiten Gipſe, nach der Antike, oder andern ſchönen Skulpturen geformt zu wählen, was man in der Sprache der Werkſtätte elliptiſch Boſſes nennt. (ſculpture de ronde boſſe.) Wie nützlich wird es für ſie ſeyn, ſolche anhaltend zu kopiren? Erſtlich gewährt ihnen die Unbeweglichkeit derſelben die Leichtigkeit die gemachte Copie durch mehrere Umarbeitungen zu verificiren, wodurch ſie das Talent einer richtigen Behandlung bekommen. Dann werden ſie von jenen Muſtern die vollkommenſten Proportionen des menſchlichen Körpers übernehmen.

End.

Endlich werden ſie auch die jungen Zöglinge an Nettigkeit und Einfachheit der Formen gewöhnen, da ſie bei den elenden Details einer unvollkommnen, und gequälten Natur ſich nur von der ſchönen Wahl entfernen, indem dieſe Details jene ſoliden Formen, jene beſtimmten Züge ihnen verbergen, auf welchen allein die Organen der Bewegung beruhen. Die Kenntnis von dieſen iſt für den großen Styl ſchlechterdings nothwendig.

Man wird mir den Einwurf machen, daß ein Zögling, lange Zeit gewöhnt unbewegliche Gegenſtände zu kopiren, nie die Natur in Bewegung werde zu behandeln wiſſen. Allerdings muß hier der Unterricht eines denkenden Meiſters zu Hülfe kommen. Dieſer muß ſeinen Schüler gewöhnen, das Enſemble des Gegenſtandes ſeiner Nachahmung mit der größten Schnelligkeit zu faſſen, ohne jedoch dem beſondern Charakter ſeines Geiſtes einigen Zwang anzuthun. Denn, je mehr Neigung er für den Zauberreiz der Präciſion haben wird, um ſo weniger wird er ſie anfangs mit Fertigkeit faſſen, nur nach langen und ſtrengen Prüfungen, nach beſtändigem Zurückkehren zu ſeiner Arbeit wird er zugleich fertig und genau werden.

Ich kann dieſes Räſonnement, welches bei den Routiniſten freilich Widerſpruch finden wird, durch Zeugniſſe bekräftigen, vor welchen jeder Mann von Geſchmack Ehrfurcht haben wird. Leonhard da Vinci, Perugin, Michel Angelo, Raphael, Andre Mantegna, Johann Belin, Jean Couſin und überhaupt alle Meiſter der Schulen, denen man in Hinſicht der Wahrheit, den erſten Rang gar nicht abſprechen kann, haben in Zeiten gelebt, wo unbeſeelte Weſen die erſten Gegenſtände ihrer Studien waren.

Haben ſie das lebende Modell kopirt, ſo iſt es nur geſchehen, weil ſie **wollten** und **konnten**; ein öffentlicher Ort war für dieſe Arbeit nicht beſtimmt. Indeſſen ſind ſie ohne dieſes für die Fortſchritte eines Künſtlers ſo wichtige Hülfsmittel, die einen ganz genaue, die andern erhabene Zeichner geworden. Wir ziehen hieraus die Folgerung, daß man ohne gründlichen Unterricht, und ohne hinlängliche Fertigkeit

im Zeichnen ſich nicht an das Kopieren des lebendigen Modells machen müſſe.

Findet der Meiſter einen geiſtreichen, feurigen Zögling, der nur jener Geduld nicht fähig iſt, welche zum Studium der Correktheit gehört, ſo muß er deßhalb noch nicht an ihm verzweifeln, eben ſo wenig ihn zu dem Studium zwingen, gegen welches wir ſo eben geſprochen haben.

De Piles ſagt: der Geiſt des Malers iſt von Natur ausſchweifend, das heißt: er liebt die Freiheit. In der That lernt man ihn oft weit beſſer kennen, entdeckt ſeine Anlagen weit ſichrer, wenn man ihn ohne Andeutung eines Planes, frei wirken läßt. Verräth er Gefühl für das Colorit, ſo theile man ihm die Prinzipien mit, oder beſſer, man laſſe ſie ihn in der Natur ſelbſt auffinden, lehre ihn die Klippen vermeiden, zu denen die Syſteme führen, ſich erheben über die Conventionen der Mode, und vorzüglich die Manier einer ausſchließlichen Methode. Wer kann wohl den Umfang der Tinten begrenzen, die in verſchiednen Gemälden Statt finden müſſen? Zeigt die Natur nicht eine unendliche Verſchiedenheit in den mannigfaltigen Arten der Beleuchtung, in den Wirkungen des Clima, der Lagen, der Jahres- und Tageszeiten?

Mit dem Studium dieſes Reichthums von Mannigfaltigkeit verbindet ein guter Unterricht das der Mittel, welche die Kunſt mit mehrerer Sicherheit und Erfolg anwenden kann, zu denen vorzüglich die Wahl und Aufſtellung muſterhafter Beiſpiele gehört.

Zeigt einer in ſeinen Compoſitionen neue Ideen, und Leichtigkeit der Erfindung, ſo ſtelle man ihm die unveränderlichen Prinzipien dar, nach denen die Natur jene ihrer Erſcheinungen bildet, welche das allgemeine Intereſſe erregen. Man fürchte nicht, daß ſeine Entwürfe dadurch einförmig werden, ſie werden Mannigfaltigkeit haben, und uns noch dazu Züge jener jungfräulichen Einfalt darbiethen, welche nur aus einem Geiſte hervorgehen kann, welcher glücklich genug iſt, um die Conventionen nicht zu kennen, oder doch wenigſtens ihre Gefahren zu wiſſen.

Dieß

Dieß ſind alſo die Mittel des Unterrichts, die uns für die Bildung des Malers nach ſeinen mannigfaltigen Talenten die angemeſſenſten ſcheinen. Langſamer iſt unſtreitig dieſer Gang, als jener, wo man einem geſchickten Zöglinge ohne Unterlaß eine feſtgeſetzte Praktik in Beziehung auf die mechaniſchen Theile der Kunſt einſchärft, die er denn in wenig Jahren ſich eigen macht, und die ſeinen natürlichen Anlagen unausbleiblich Grenzen ſetzt. Man bildet unſtreitig durch dieſe Methode viele Künſtler, durch die, welche wir andeuten, werden die Zöglinge entweder ausgezeichnete Männer, oder nichts. Und wozu bedarf der Staat, können wir mit Necker fragen, einer großen Menge mittelmäßiger Maler, Skulptoren und Gravörs!

Vielleicht findet man es nicht zulänglich, daß wir von der Bildung des Kunſtgenies ſo im Allgemeinen gehandelt, und nur auf die großen Theile der Kunſt in Beziehung auf Zeichnung, Colorit und Compoſition Rückſicht genommen haben. Wir glauben indeſſen das Nöthige geſagt zu haben, ohne daß es noch Bedürfnis wäre, alle die Wiſſenſchaften herzuzählen, in denen ein ausgezeichneter Künſtler unterrichtet ſeyn muß. Davon iſt ſchon in dieſem Wörterbuche in mehrern Artikeln gehandelt, und wir bemerken nur, daß man von allen denen wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen, welche de Piles und andre Schriftſteller angeben, dem Künſtler nur diejenigen mitzutheilen hat, die er aus Neigung und Lieblingsgeſchmack annimmt, und die ſeiner Gattung und ſeinem Geiſte angemeſſen ſind.

Wir könnten uns hier auch noch auf die Beantwortung der Frage einlaſſen: ob Männer von ausgezeichneten Talenten ihre Kenntnis der Malerei und Skulptur um Geld mittheilen ſollen, oder nicht vielmehr auf eine Weiſe, die ſo edel iſt, wie die Kunſt ſelbſt. Allein nicht zu gedenken, daß dieß eine etwas lange Ausführung erfordern würde, ſo iſt darüber ſehr umſtändlich in den Werken des Herren Falkonet gehandelt, I. Th. S. 299. Ausg. von 1786. (Robin.)

Urſprung der Malerei.

Origine naturelle de la peinture.

Wenn man den natürlichen Urſprung der Malerei in den unveränderlichen Anlagen der Menſchheit ſucht, und die allgemeine und ebenfalls unveränderliche Beſtimmung dieſer Kunſt feſtſetzen will, ſo muß man unterſuchen, welches die allgemeinen Bedürfniſſe und Neigungen des Menſchen ſind, möge er nun in kleinen oder großen Geſellſchaften leben.

Das Hiſtoriſche der Malerei beſteht in einigen Bruchſtücken, welche fleißige Männer aus den Schriften der Alten geſammelt haben, indem ſie zugleich die Kenntniſſe, die ſie hier ſchöpften, auf Denkmäler des Alterthums anwandten. Es ergiebt ſich aus ihnen unbezweifelt, daß die Malerei, ſo wie alle mit ihr in Beziehung ſtehende Künſte, ihren Urſprung von dem tiefſten Alterthume herleitet.

Von den älteſten Malereien ſind nur Fragmente übrig; auch der größere Theil der in den Ruinen von Herkulanum aufgefundenen iſt entſtellt. Das Hiſtoriſche der Malerei alſo, und die Denkmäler dieſer Kunſt, die wir beſitzen, ſind für die Fortſchritte der Neuern, und den Unterricht der Künſtler ſehr unnütz. Auch haben diejenigen, welche die Geſchichte der alten Kunſt am ausführlichſten behandelt haben, hat vorzüglich Plinius, wahrſcheinlich aus Mangel an Materialien, wenig Befriedigendes darüber geſagt.

Die Zeichenkunſt iſt die Baſis der Skulptur, der Malerei, ja ſelbſt der Architektur. Allein ich muß mich blos auf Malerei und Skulptur einſchränken, wiefern ſie auf der Zeichenkunſt beruhen.

Welches ſind die Elemente der Zeichenkunſt. Der Leſer wird mir mit der Antwort entgegenkommen: Dieß ſeien gerade und krumme Linien von aller Art und allen möglichen Biegungen, durch deren geſchickte Verbindung man in den Stand geſetzt wird, die Formen der natürlichen und ſichtbaren Gegenſtände nachzuahmen. — Ich frage weiter: Woher im Menſchen die Fähigkeit für die Künſte, und das Bedürfnis der

Künſte

Künſte entſtehe? Wovon in jedem Individuum die entſcheidende Neigung abhänge, ſolche Linien und nachahmende Züge zu bilden, als worin die Zeichnung beſteht? — Beobachtung und Nachdenken haben mich dahin geleitet, den Grund davon in der Pantomime zu ſuchen. Pantomime iſt, wie ich bereits mehreremale erinnert, die erſte Sprache und die erſte Kunſt; ſie reizt uns unabläßig jenen Linien und Zügen eine ſichtbare und dauernde Apparenz zu geben, die ſie mit den Händen, den Armen, den Körperbewegungen, bei den geringſten Andeutungen hervorbringt, die ſie mittheilen will.

Stelle man ſich einen Wilden vor, welcher die Sprache eines Menſchen nicht kennt, der an ſeinem Ufer anlandet, und der durch Zeichen die Begriffe erhalten will, deren er bedarf. Er beobachtet mit geſpannter Aufmerkſamkeit, und, wenn er verſtanden zu haben glaubt, oder eine Diſtanz, oder einen Gegenſtand bezeichnen will, ſo bildet er mit ſeinen Händen und Armen Linien aller Art in dem Luftraume, theilt dadurch dem Fremden eine Idee der Formen, der Diſtanzen, oder der charakteriſtiſchen Dimenſionen der Gegenſtände, ja ſelbſt die Krümmungen eines Weges mit, den er ihm etwa zeigen will. Will er das Meer ausdrücken, ſo bilden ſeine ausgebreiteten Arme ſucceſſive Krümmen, welche die Ondulationen der Wogen bezeichnen. Zu welchem Zuſtande der bürgerlichen Verfeinerung wir auch gelangen, ſo behalten wir immer die Spuren dieſer Entſtehung der Zeichenkunſt bei.

Dieſer Bemerkung zufolge kann man ſich die dringende Neigung des Menſchen erklären, dem Vorübergehenden Dauer zu geben.

Die Produkte dreier von den ſechs freien Künſten ſind vorübergehend und laſſen keine ſichtbare oder fühlbare Spur ihres Daſeyns hinter ſich zurück. Dieſe Künſte ſind, Pantomime, die Kunſt der artikulirten und modulirten Töne. Die Produkte der drei übrigen ſind mehr oder weniger dauernd, und gehören für den Sinn des Geſichts und des Gefühls; ſie ſind Skulptur, Malerei und Architektur. Der Menſch iſt durch ſeine Natur mächtig gedrungen, den Künſten der einen

von

von dieſen Klaſſen den auszeichnenden Charakter der andern mitzutheilen, den vorübergehenden Produkten eine Art dauernden Daſeyns, und den dauernden Produkten jenen Geiſt, welchen die entgegengeſetzten durch die Schnelligkeit bekommen, mit welchen die meiſten davon beinahe zugleich entworfen und hervorgebracht werden.

Man verzeiht es mir hoffentlich, wenn ich, um einiges Licht über die Wunder des menſchlichen Geiſtes zu verbreiten, die die Folge dieſes Hanges ſind, einige Muthmaßungen aus einem Werke einſchalte, welchem ich mich aus Schwäche der Geſundheit noch nicht ganz widmen können.

Der Menſch hat den natürlichen Trieb ſeines Gleichen ſeine innern Empfindungen auszudrücken und mitzutheilen, um in tauſend Umſtänden nöthige Hülfe von ihnen zu bekommen, und mit Vergnügen überläßt er ſich dem noch ſüßern Hange, auch ohne abſolute Nothwendigkeit, die ihm gefallenden und ihn intereſſirenden Gegenſtände nachzuahmen.

Aus dieſen Gründen entſpringt ein unruhiges neugieriges Verlangen zu wiſſen, ein Verlangen, welches in dem Einen ſichtbarer und thätiger iſt, als im andern, aber doch allgemein und weſentlich zu unſrer phyſiſchen und intellektuellen Natur gehört. Hier iſt die Quelle der meiſten Operationen menſchlicher Einſicht und Induſtrie.

Beobachtet ihr den Menſchen, wenn er nicht etwa durch tiefe Unwiſſenheit verwildert iſt, oder niedergedrückt von Arbeiten, und Bedürfniſſen, zerriſſen von Schmerzen, oder außer ſich geſetzt durch Leidenſchaft, ſo findet ihr, daß er bei jeder Gelegenheit die Natur fragt, und ſich mit der Nachahmung derſelben beſchäftigt. Wenn er ſie fragt, dann iſt er auf dem Wege aller Wiſſenſchaft. Wenn er beſtrebt iſt, ſie nachzuahmen, dann iſt er auf dem Wege der Kunſt.

Woher entſpringt aber hinwiederum die innere Urſache dieſes Triebes, alles zu wiſſen und nachzuahmen? — Sie liegt ohne Zweifel in dem allgemeinen Inſtinkte des Menſchen, die Widerſprüche zu heben, die mit ſeiner Natur verknüpft ſind. Gepeinigt durch die Unverhältnismäßigkeit ſeiner Sinne

ne unter einander, durch die Unvollkommenheiten ſeiner Organe und die Grenzen ſeiner Vermögen, iſt der Menſch immer gedrungen, ſie gleicher, zuſammenſtimmender und vollkommner zu machen. Eingeſchränkt durch die Empfindlichkeit ſeines Gefühls, in Anſehung des Geſichts ausgeſetzt den mannigfaltigen Abwechſelungen des Lichts, ganz leidend in Rückſicht ſeines Geruchs, vergebens beſtrebt die flüchtigen Töne feſtzuhalten, die ein Wehen erregt, und weit von ihm fortreißt, ungewiß über die Eindrücke, und die Natur der Gegenſtände ſeines Geſchmacks, durchaus beunruhigt bei dieſen Vergleichungen, durch widerſprechende Verhältniſſe, verſucht er einen Accord, eine Gleichheit unter ſie zu bringen, die ihm der Grenzpunkt ihrer Perfektibilität ſcheint. Allein Einſicht und Fertigkeit biethen ihm niemals hinlängliche Mittel dar, um ſeinem Verlangen volle Genüge zu leiſten. Seinen durchdachteſten Entwürfen ſetzen ſich Hinderniſſe entgegen, die ſich mit jedem Verſuche, den er macht, vervielfältigen. Dieß ſpornt ſeine Kräfte um ſo mehr an, und macht ſeine Thätigkeit im Gebiethe der Wiſſenſchaften und Künſte grenzenlos.

Glaubt man, dieſe Details des natürlichen Ganges des menſchlichen Geiſtes haben mich zu weit abgeführt, ſo erinnere man ſich, daß der hiſtoriſche Urſprung der Malerei mir keine Spur zeigte, ihre erſten Schritte zu entdecken. Vielleicht, daß wir uns ihnen nähern, wenn wir uns nach dem Grunde der Verſchiedenheit zwiſchen dem Gange der Malerei, und dem der Skulptur umſehen. Es muß einen ſolchen Grund geben; denn da dieſe Künſte Töchter einer und derſelben Mutter ſind, der Zeichnung; ſo konnte man einen gleichen Gang erwarten. Vielleicht findet ſich, daß die Malerei ihrer Natur nach mit gewiſſen Hinderniſſen zu kämpfen hat, die die Langſamkeit ihrer erſten Schritte bewirken.

Die Skulptur iſt die Kunſt, Formen ſichtbarer und fühlbarer Gegenſtände durch die Formen irgend einer ebenfalls ſichtbaren und fühlbaren Materie nachzuahmen.

Die Malerei iſt die Kunſt ſichtbare Gegenſtände mit Hülfe einer, oder mehrerer Farben nachzuahmen.

Die

Die Skulptur iſt eine einfache Nachahmungsart, wobei man Nachahmung und Modell vergleichen, durch Hülfe des Gefühls, ihre mehrere oder wenigere Conformität ſchätzen kann, wobei man endlich Maaße brauchen kann, um die Conformität der Dimenſionen zu verificiren.

Die Malerei iſt offenbar eine weniger einfache Nachahmung als die Skulptur, da ſie gar nicht für das Gefühl arbeitet, ſondern blos durch Ausbreitung von Farben auf Flächen nachahmt. Die Skulptur ahmt Formen durch Formen, Erhobenheit durch Erhobenheit nach, die Malerei ahmt die Formen nur durch Apparenzen von Formen, die Erhobenheit nur durch Illuſionen, und ſinnreiche Kunſtgriffe nach, welche keine Realität haben. Ueberdieß liegt eine unerſchöpfliche Quelle von Schwierigkeiten für die Malerei in den unendlich vielen Abwechſelungen und Variationen des Lichts und Schattens auf allen ſichtbaren Gegenſtänden.

Es iſt wahr, der Maler findet die natürlichen Gegenſtände kolorirt, er erwirbt ſich die Geſchicklichkeit, durch künſtliche Farben die Kolorirung derſelben nachzubilden, allein immer bleibt ein großer Unterſchied zwiſchen der Erſcheinung der Natur und einer ſolchen Nachbildung, welcher vorzüglich von der Verſchiedenheit der Beleuchtung der Gegenſtände der Natur, und der auf der Ebne des Malers herrührt. Stellen wir uns nur die Reflexion der Gegenſtände in einem klaren Waſſer vor; unſtreitig das paſſendeſte Muſter der Vollkommenheit eines Gemäldes. Und wie weit bleibt immer alle Malerei hinter dieſem Muſter zurück!

Betrachten wir nun die Anreizungen, welche die Natur dem Menſchen darbiethet, welcher in der Kunſt, Formen durch Formen nachzuahmen, Fortſchritte machen will.

Unter welchem Himmelsſtriche, an welchem Orte findet er nicht, eine gewiſſe Erde, durch die er ſeine Neigung befriedigen kann. Vom Regen erweicht, oder auch nur vom Thaue benetzt, fügt ſich die Erde nach dem Eindrucke ſeiner Finger, und nimmt die Formen an, die er ihr geben will.

Indem

Indem ſie die Spur ſeiner Fußtapfen aufbewahrt, deutet ſie ihm ihre Gelehrigkeit an; die leichteſten Mittel biethen ſich ihm an Oertern dar, die er für ſeine Ruhe wählt.

Verweilt er am Ufer von Bächen, oder von Quellen, ſo biethen ihm dieſe beſchatteten friſchen Oerter gewöhnlich einen teigartigen Ton dar; ſanft und biegſam, wie er iſt, giebt er dem Eindrucke ſeiner Hand geſchmeidig nach, nimmt ihre feinſten Lineamente auf, erweckt in ihm das Verlangen, nachzuahmen, und ſelbſt, wenn die Kunſt zu modelliren den höchſten Grad ihrer Vollkommenheit erreicht hat, bleibt er immer noch der Nachbildung der Formen gewidmet. Eben ſo natürlich biethet ſich das Wachs der Nachahmungsbegier des Menſchen dar.

Will der Menſch den Contour eines Gegenſtandes, welchen der Schatten ſeinen Augen darſtellt, auf einer Oberfläche leichter, oder tiefer zeichnen, dann biethen ſich ihm kleine ſpitzige Zweige, ſchneidende Steine, Vogelfedern und andre Dinge dar, deren er ſich bedienen kann. Alles, was ihn umringt, begünſtigt ſeinen Hang, und ſeine Fähigkeit nachzubilden.

Es erhellet aber aus dem bisherigen, daß die erſten Verſuche der Malerei minder leicht ſeyn müſſen, als die der Skulptur, und daß alſo beide obwohl verſchwiſterte Künſte unmöglich gleichen Schritt halten können.

Die Zeichenkunſt zeichnete anfangs blos die erſten Züge der Figuren durch einfache und größtentheils gerade Linien. Ihre erſten Verſuche konnten nicht komplicirter ſeyn. Bedenke man nur, wie die Züge beſchaffen ſind, welche die Pantomime in ihrer größten Einfachheit, derjenigen Hand darbiethet, welche es unternimmt, z. B. einen Menſchen zu zeichnen, immer iſt es nur eine gerade perpendikuläre Linie, über ihr ein Rund, welches den Kopf anzeigt, zwei Linien für die Arme, zwei andre für die Füße. Dieſe pantomimiſchen Züge nachzuahmen, iſt der erſte Beginn der aufkeimenden Zeichenkunſt. Bald entdeckt man, daß dieſe Formen in der Natur kolorirt ſind, und wünſcht die Farben derſelben nachzuahmen. Die erſte Nachahmung davon war mehr eine Färbung, als eine eigentlich ſo

zu nennende Malerei. Auf dieſe Weiſe ſind die Bandeletten der Mumien illuminirt. Und dieſelbe Illuminatur findet ſich auch auf den Hetruskiſchen und Campaniſchen Vaſen.

Allein ich ſetze voraus, daß die erſten Künſtler anfiengen, die geriebenen Farben in Leimwaſſer anzuwenden, ich nenne ſolche, **naſſe Farben**. Vielleicht nimmt man damit ſchon zu große Fortſchritte an, und ich dürfte beinahe glauben, daß ihre erſten Verſuche in der Malerei darin beſtanden, kolorirte Subſtanzen, wie ſie ſie fanden, anzuwenden. Ich nenne dieß **trockne Farben**.

Die Natur both ihnen überall Muſter für dieſe Malerei dar, und dieſe Muſter wurden Materialien für ſie. Sie fanden ſie an den Blumen, die ſie nach ihrem Belieben einander nähern und verbinden konnten, fanden ſie an den farbigen Federn der Vögel. So bildeten die Mexikaner ihre Gemälde durch zerſchnittene und zuſammengeleimte Federn. Sie fanden ſie auf der Haut der Schlangen, dem Haare mehrerer vierfüßigen Thiere, in den Steinen, Marmorn u. ſ. w. Solche Materialien machten die Palette der erſten Maler aus, und ihre erſten Gemälde waren Arten von Broderieen, Marquetterieen, und Moſaiken.

Allein, welche Urſache beſtimmte ſie? Die Liebe der Mannigfaltigkeit, welche dem Menſchen natürlich iſt, die Eitelkeit, die ihm auch natürlich iſt. Die kleinſte Geſellſchaft hatte ihre Anführer, ſie wollten ſich durch auffallende Zeichen auszeichnen, und erborgten ſie von den erſten Verſuchen der Malerei. — — —

(Der franzöſiſche Herausgeber erinnert hier, daß **Watelet** dieſen Artikel unvollendet gelaſſen. Ich ſetze noch hinzu, daß er wahrſcheinlich ein ganz unausgebildetes Concept iſt. Nur, weil im ganzen Werke zuweilen Bezug darauf genommen wird, habe ich ihn der Vollſtändigkeit halber eingeſchaltet.)

Urtheil.

Urtheil.

Urtheilskraft.

Iugement.

Man nennt ein Urtheil die Entſcheidung des Verſtandes über einen Gegenſtand. So ſagt man: das allgemeine Urtheil aller Künſtler und Kenner, die die Transſiguration von Raphael geſehen haben, muß jeden, der es auch nicht geſehn hat, überzeugen, daß es ſein Meiſterſtück iſt.

Man verſteht auch unter Urtheilskraft (jugement) das Vermögen über die Verhältniſſe eines Gegenſtandes vor ſeinem Daſeyn zu urtheilen, eine für die Künſtler und die, welche ſich ihrer bedienen, ſehr nothwendige Eigenſchaft.

Der Künſtler hat den Gegenſtand gefunden, den er behandeln will. Seine Urtheilskraft muß ihm ſagen, welche Figuren er anbringen, welche er verwerfen muß, in welche Stellung er ſie ſetzen muß, um die höchſte Wirkung hervorzubringen. Hier beſtimmt alſo die Urtheilskraft den Gegenſtand vor ſeinem Daſeyn. Urtheilskraft entſcheidet auf dieſelbe Weiſe über Lage, Beiwerke, Wahl des Lichtes, allgemeine Farbe.

Es hat große Künſtler gegeben, die keine ganz geſunde Urtheilskraft in dieſem Sinne hatten; man macht dieſen Vorwurf dem Michel Angelo. Seine Wildheit (was die Italiäner furie nennen) widerſetzte ſich jenen Eigenſchaften, welche Ruhe der Seele erfordern.

Indeſſen dürfen diejenigen, welche einen Künſtler dieſer Art brauchen, ihm nicht die Entſcheidungen ihrer eignen Urtheilskraft aufdringen. Dann würde er nicht mehr er ſelbſt ſeyn, ſondern unter ſich herabſinken. (L.)

Urtheilskraft.

Ich habe in dem Zuſatze zu dem Art. Schönheit das Urtheil über das Schöne nach ſeinen weſentlichen Momenten analyſirt. Man nennt die Urtheilskraft, als Vermögen der

Beurtheilung des Schönen, **Geſchmack**. Ich würde mich in eine nach der Beſtimmung dieſes Werkes zwecklose Unterſuchung einlaſſen müſſen, wenn ich mich über die ganze Theorie der Urtheilskraft verbreiten wollte. Ich ſchränke mich darauf ein, den Begrif des Geſchmacks für bildende Kunſt beſtimmter zu faſſen, als es gewöhnlich geſchieht, und verfolge hierbei dieſelben Ideen, welche ich in der Einleitung, dem Art. **Critik des Geſchmacks, Genie, Schönheit, Theorie der ſchönen Kunſt,** aufgeſtellt habe.

So gewiß es iſt, daß unſre Urtheilskraft, wenn ſie über freie Formen der Natur urtheilt, ihrer Beurtheilung keine Begriffe zum Grunde legt, ſo gewiß iſt es unſtreitig, daß eben dieſelbe, wenn der Gegenſtand ein Werk der Kunſt iſt, ſich nothwendig auf Begriffe ſtützen muß. Jede Kunſt hat ein Höchſtes der durch ſie möglichen Schönheit, dieß drückt in der Theorie der Grundſatz derſelben aus. Das Höchſte der ſchönen bildenden Kunſt iſt: **Bildung von ſichtbaren Formen für den höchſten, vollendeteſten und reinſten Schönheitsgenuß, deſſen der Menſch bei der größten möglichen Vervollkommnung ſeiner zum Genuß des Schönen zuſammenwirkenden Vermögen fähig iſt.** Ich nenne das Vermögen dieſes Ideal zu faſſen, und nach demſelben die Grade der Vollkommenheit eines Werkes der ſchönen bildenden Kunſt zu beurtheilen, den **Geſchmack für Werke der ſchönen bildenden Kunſt.** Des Kunſtgeſchmacks in dieſem Sinne bedarf der Künſtler eben ſo ſehr, wenn er erfindet und darſtellt, als der Freund der Kunſt, wenn er urtheilt. Nach dieſem Begriffe giebt es kein wahres Genie für ſchöne bildende Kunſt, ohne Geſchmack, und keinen wahren Geſchmack für ſchöne bildende Kunſt ohne Genie dazu.

Nicht alle Genieen für ſchöne bildende Kunſt entwickeln die mit ihrem Genie verknüpfte Anlage des Geſchmacks gehörig, viele kultiviren ſie gar nicht. Nichtsdeſtoweniger beſitzen ſie dieſelbe Alle.

Der Geſchmack iſt nicht immer mit dem höchſten Grade des Genies verknüpft, aber allezeit mit einem ſehr hohen. Wenn

Wenn ich dieß behaupte, ſo muß ich zugleich auch anerkennen, daß der wahre Geſchmack eine ſehr ſeltene Gabe unter den Menſchen iſt. Wenige beſitzen ihn; denn, was wir bei einer groſſen Menge von Menſchen Geſchmack nennen, verdient eigentlich dieſen Namen gar nicht. Gemeiniglich eignet man einem Menſchen ſchon dann Geſchmack zu, wenn er ein richtiges Gefühl für Zeichnung, Gefühl für Zweckmäßigkeit, Verhältniſſe und Harmonie der Formen beſitzt. Wenigſtens würde ich dieß nur niedern Geſchmack, jenes oben beſtimmte Talent höhern Geſchmack nennen.

Geſchmack für ſchöne bildende Kunſt ſetzt voraus ein großes Talent der Dichtung und Erfindung. Wenn der Künſtler entwirft, und ſeine Entwürfe vor der Ausführung prüft, ſo ſchwebt ihm ein Ideal der vollkommenſten Darſtellung vor, welchem er ſich durch ſeine Wahl zu nähern beſtrebt iſt, und welches ihm immer gegenwärtig bleibt, während er mit der Ausführung beſchäftigt iſt. Wenn der geſchmackvolle Freund der Kunſt vor einem Werke ſteht, und über den Werth deſſelben entſcheidet, ſo biethet ihm ſein Dichtungsvermögen ein Muſterbild der vollkommenſten Behandlung des Sujets dar, nach dieſem beurtheilt er den Werth des Gegenſtandes ſeiner Betrachtung.

Es liegt ſchon weſentlich in dieſem Talente des Geſchmacks, daß der Menſch von Geſchmack für die bildende Kunſt die Prinzipien aller Wahrheit und Richtigkeit ſichtbarer Formen beſitze, und in jedem Falle unabſichtlich und ohne einer Anſtrengung zu bedürfen, anwenden könne. Sein idealiſches Erfindungsvermögen würde ohne dieſes Talent fruchtlos ſeyn.

Ein allgemeiner Geſchmack für ſchöne bildende Kunſt würde demjenigen zukommen, welcher ein gleiches idealiſches Vermögen für alle Gattungen der Werke ſchöner bildender Kunſt, alle Arten der Nachbildung, und alle Parthieen derſelben beſäße, demjenigen alſo, deſſen Erfindungskraft mit gleicher Leichtigkeit, und gleichem Zauber das höchſte Schöne für Allegorie, Geſchichte, Landſchaft u. ſ. w. das höchſte Schöne

der

der Bildnerei, Malerei, Kupferſtecherkunſt u. ſ. w. die größte Vollendung der Dichtung, Kompoſition, Zeichnung, Farbengebung, in Beziehung auf jeden Stoff faßte. Gewiß kann es einen ſolchen allgemeinen Geſchmack in gewiſſen Menſchen geben, aber die Erſcheinung wird äußerſt ſelten ſeyn. Der Kunſtgeſchmack der Meiſten iſt immer einſeitig. Dieſe Einſeitigkeit iſt in Beziehung auf die Gattungen der Werke, und die Arten der Nachbildung nicht fehlerhaft, aber es allerdings in Hinſicht der Parthieen. Man kann nicht ſagen, daß derjenige ein Mann von Geſchmack ſei, der blos Sinn für die Erfindung beſitzt, ohne Gefühl für Zeichnung und Farbengebung. Der Geſchmackvolle muß gleiches Talent für alle Theile der Kunſt beſitzen.

Ich habe hier nicht nöthig, die Erforderniſſe für die Bildung des Geſchmacks in Werken der ſchönen bildenden Kunſt anzugeben. Sie ſind in allen Theilen dieſes Wörterbuchs entwickelt, und ich ſelbſt habe in dem Artikel **Theorie der ſchönen Kunſt**, den Gang zu verzeichnen geſucht, welchen eine nach Grundſätzen zu bewirkende Bildung des Geſchmackes des Künſtlers und des Liebhabers nehmen muß.

V.

Verjüngen.

Reduire.

Verjüngen heißt eine Zeichnung im Kopieren verkleinern, jedoch mit Beibehaltung der relativiſchen Verhältniſſe einer jeden Parthie der Sache.

Ver-

Verjüngung.

Reduction.

Verjüngung wird in der Zeichnung geſagt, wenn eine Zeichnung in den Verhältniſſen kleiner copiert wird.

Verkürzt.

Raccourci.

Das **Verkürzte** entſteht durch einen Gegenſtand, welcher ſich dem Auge en Face und der Länge nach darſtellt; ſo daß er ein kürzeres Bild darin zeichnet, als es der Fall ſeyn würde, wenn er der Breite nach erſchiene. Die meiſten Perſonen, welche keine Kenner der Malerei ſind, glauben, die Verkürzungen ſeien falſche Conventionen unter den Malern, und behaupten, daß ſich ſolche in der Natur nicht finden. Man kann ſie von ihrem Irrthume leicht überführen, und ihnen zeigen, daß ſie ſich ſelbſt nur nicht Rechenſchaft über die Art gegeben haben, wie ſie die Gegenſtände ſehen; daß der Maler nicht aus Uebereinkunft, ſondern um mit Wahrheit darzuſtellen, die Gegenſtände verkürzt erſcheinen läßt.

Es iſt ihm ſogar unmöglich die Verkürzungen ganz zu vermeiden. Sehe ich einen Kopf en Face, ſo erſcheint die Breite der Ohren verkürzt. Bei einer ſtehenden Figur, wird der Fuß, der dem Betrachter die Spitze zukehrt, verkürzt geſehen. Die Perſpektive ſetzt den Künſtler in den Stand, in dieſer Parthie, als welche ganz auf ihr ruht, vollkommen zu ſeyn.

Unſtreitig ſind die Figuren ſchöner in ihrer Entwickelung, als in ihren Verkürzungen. Der Maler darf ſich alſo bei den Hauptfiguren, die er in voller Schönheit zeigen will, nur gemäßigte, und die unvermeidlichſten Verkürzungen erlauben. Sie können ſchicklicher bei untergeordneten Figuren angebracht werden. Die ernſte Gattung läßt die Verkürzungen mehr zu, als die angenehme. Allein in keiner Gattung muß man die Künſtler nachahmen, welche, um ihre Kenntnis zu zeigen, die

Verkürzungen verſchwenden. Solche Kunſtſtücke der Wiſſenſchaft werden nur von dem gelehrten Kenner geſchätzt, die Werke der Kunſt müſſen allgemein gefallen.

Man bemerkt, daß gemeiniglich die Malereien der Plafonds Perſonen, die keine tiefen Kenntniſſe haben, wenig Vergnügen verurſachen, weil dieſe Gattung viele gelehrte Verkürzungen fordert. Diejenigen Figuren, welche bei Werken dieſer Art am meiſten gefallen, ſind diejenigen, welche einen transverſalen Flug nehmen, und ihre Formen am vollkommenſten entwickeln. Es iſt nicht unter der Würde des Künſtlers, die Gefühle von Perſonen zu Rathe zu ziehen, die nur natürlichen Geſchmack haben; ſie bilden die große Menge ihrer Betrachter. (L.)

Verlieren, ſich

Fuir.

Sich verlieren, zurückweichen, wird in der Malerei von Gegenſtänden geſagt, welche die ſich verlierenden Farben und eine wohlbeobachtete Perſpektive mehr oder weniger entfernt zeigen. Starke Schatten im Vordergrunde thun es, die Blicke auch.

Sich verlierend.

Fuyant.

Man ſagt ſubſtantiviſch: das ſich Verlierende eines Körpers, die ſich verlierenden Theile eines Gemäldes. (les fuyans.) Dieſer Kunſtausdruck bezieht ſich in der Malerei auf das Helldunkel. Perſonen, die nicht Kenntnis genug beſitzen, bedienen ſich deſſelben oft, um Formen, Degradationen von Tönen, von Tinten, u. ſ. w. auszudrücken.

Der ſich verlierende Theil eines Körpers, iſt derjenige, welcher ſich dem Auge entzieht, welcher nur verkürzt geſehen wird, nach welchem die Sehſtrahlen einen ſehr ſcharfen Winkel bilden.

Um

Um die Wirkung des ſich Verlierenden in der Malerei hervorzubringen, muß man nie die ſtärkſten Lichter und Schatten in den Tönen anbringen, welche das ſich Verlierende eines Körpers hervorbringen ſollen. Allein ein wenig geübtes Auge und ein Geiſt, unkundig der Prinzipien für die Wirkungen des Lichtes, wird leicht betrogen durch den Ton des Grundes, auf welchem der Gegenſtand losgeht. Eine beſſere Methode iſt die folgende: Macht eine Rolle von ſehr weißem Papier, haltet ſie perpendikulär, und ſo, daß ſie das Licht von der Seite, gegen den Betrachter hin bekommen, ſetzt dieſem Cylinder einen dunkeln Grund entgegen. In dieſer Stellung wird ein wenig geübtes Auge das ſtarke Licht am Rande der Rolle von der Tagſeite her bemerken; eine Täuſchung, welche vom Dunkel des Grundes herrührt. Vertauſcht ihr den dunkeln Grund gegen einen lichten, welcher dem vollen Tage ausgeſetzt iſt, dann wird jedermann ſehen, daß der ſich verlierende Theil der Rolle, ſo licht er auch ſchien, nur eine Halbtinte iſt, die auf ſehr erleuchtetem weißen Grunde in Braun losgeht, und das gröſste Licht wird ſich auf dem nächſten Theile für das Auge zeigen. Durch dieſe Bemerkung wird man dem ſich verlierenden Theile den wahren Ton geben.

Ganz anders bei einem dunkeln Körper. Gebt ihm zum Grunde einen Gegenſtand, der heller, lichter iſt, als er, die ſich verlierenden Theile ſelbſt von der Seite des Lichtes werden ſehr dunkel erſcheinen; ſetzt dieſem dunkeln Körper einen Grund entgegen, der dunkler iſt, als er; ihr werdet ſehen, daß die ſich verlierenden Theile nicht die dunkelſten ſind, daß aber die Schwärzen ſich an dem Theile des Schattens befinden, der den Lichtſtralen am meiſten entgegengeſetzt iſt.

Dieſes Prinzip iſt anwendbar auf alle Verlierungen bei runden Körpern, mögen ſie nun aus mehrern kleinen Theilen beſtehn, wie eine Weintraube, die Laubmaſſen eines Baumes, oder ungetheilt ſeyn, wie z. B. eine Säule. (Robin)

Man ſagt auch: ſich verlierende Schönheiten, d. h. ſolche, die wir in der Natur nur kurze Zeit bemerken, und die nicht fortdauernd bei einer Sache bleiben; von dieſer Art

ſind

ſind gewiſſe Schönheiten, welche durch Leidenſchaft entſtehen, oder andre, welche die Natur in Bewegung hervorbringt, z. B. ſchönes Gewölk nach einem Regen oder Gewitter.

Sich verlieren laſſen.

Perdre

wird in der Sprache der Kupferſtecher von einem Schnitte geſagt, welchen man ſo genau mit einem andern durch das Fortfahren verbindet, daß man nicht wahrnimmt, daß zween in einem vereinigt ſind. Wenn der Schnitt, welchen man macht, glücklicher Weiſe einen zweiten hervorbringen kann, kann man ihn über den andern mit einer feinern Spitze ziehen; allein, iſt er nur zu einem dritten geſchickt, ſo überläßt man es dem Grabſtichel, durch Verlängerung derſelben, die eine in die andre verlaufend zu machen.

Verlohren.

Perdu.

Verlohren ſagt man in der Malerei von den Umriſſen einer Figur, die ſich mit dem Grunde vermiſchen, von welchen ſie abſtehen ſollten. Eine **verlohrne** Schraffirung, ein **verlohrner** Schnitt, d. i. ein zu ſchwacher und unmerklicher Schnitt u. ſ. w. Der Theil der Schraffirung und des Schnitts, der ſich dem Tage am meiſten nähert, ſei flüchtig und **verlohren**, und werde ganz unmerklich. Es iſt ſchwer, dieß im Radiren zu bewerkſtelligen; die Schraffirungen ſchnappen darin zu kurz ab, man muß ſie mit dem Grabſtichel endigen. (Pernett.)

Verlöſchen.

Exterminer.

Verlöſchen ſagen die Kupferſtecher, wenn die Wirkung eines Blicks, oder einer Halbtinte durch übel angebrachte

Schat-

Schatten verhindert wird. Die Lichter müſſen breit und hoch gehalten und die Halbtinten ſehr helle ſeyn; denn wenn ſie dunkel wären, würden ſie die Wirkung vertilgen, weil man in dem Schatten kaum ſolche dunkle Farben anbringen würde, die Stärke und Rundung geben und erhalten könnten. Man muß ſich auch ſehr wohl in Acht nehmen, die Hauptlichter nicht zu verlöſchen, indem man ſich allzuſehr angelegen ſeyn läßt, die Wahrheit der Farben beizubehalten, zumal in Figuren auf dem Vorgrunde. Denn das würde ſie verhindern vorzurücken, und die ganze Abſicht des Malers vereiteln. (Pernetti.)

Verrenkung.

Contorſion.

Verrenkung, Verzerrung nennt man in der Malerei übertriebene, obwohl mögliche Attitüden, ſei es des Körpers oder der Geſichtsbildung. Oft wollen Maler ihren Figuren Ausdruck geben, und laſſen ſie nur in Contorſionen erſcheinen. (a. d. alten Encyklop.)

Verſchiedenheit.

Diverſité.

Verſchiedenheit, iſt jene gleichſam ökonomiſche Parthie der Malerei, welche unſern Geiſt feſſelt, und unſre Aufmerkſamkeit durch die Kunſt fixirt, mit welcher der Maler Anſtand, Stellung und Leidenſchaften in den Perſonen ſeiner Gemälde vermannigfaltigt. So giebt es eine unendliche Mannigfaltigkeit von Nüancen der Freude und des Schmerzes, welche die Kunſt in Gemäßheit der Alter, Geſchlechter, Temperamente, Charaktere der Nationen, Eigenſchaften der Perſonen u. ſ. w. ausdrücken kann.

Allein dieſe Mannigfaltigkeit muß wahr, natürlich, wohl angebracht und unter ſich verbunden ſeyn, alle Figuren müſſen ihrem Charakter gemäß, ohne Mühe und Affektation angeordnet und geſtellt ſeyn. Wir beſitzen Muſter dieſer Art, unter

ter denen keins bewundernswürdiger iſt, als die Meſſe des Pabſt Julius, Attila, und die Schule von Athen, drei Meiſterſtücke von Raphael, drei ihm ganz eigne erhabne Compoſitionen.

So wie die Verſchiedenheit in der Natur unermeßlich iſt, ſo kann es auch die der Kunſt ſeyn. Indeſſen iſt es nicht möglich, Regeln für die Mannigfaltigkeit in den Perſonen eines Gemäldes, ihren Stellungen und Leidenſchaften zu geben; es iſt ganz Sache des Genies. (Chev. Jeaucourt in der a. Encykl.)

Verſchießung.

Degradation.

Die Verſchießung der Farben und der Lichter iſt das große Mittel, welches die Malerei anwendet, wenn ſie ſichtbare Gegenſtände nachahmt, um die Erhobenheit auszudrücken, welche dieſe Gegenſtände in der Natur haben, um die Diſtanzen zu bezeichnen, welche ſie trennen, um die Ebnen anzugeben, auf denen ſie ſich befinden, endlich um ſelbſt die Luft gewiſſermaaßen anzudeuten, welche ſie umgiebt, und, obwohl unſichtbar, dennoch ihre Anſichten modificirt.

Alles, was ſich unſerm Blicke darſtellt, führt zahlloſe Combinationen nüancirter Farben mit ſich d. h. unendliche Gradationen und Degradationen der Tinten, der Farben, der Nüancen, der Lichter, und der Schatten. Die Geſetze des Lichtes erfordern, daß auf einem erleuchteten Gegenſtande nur ein Punkt ſei, welchen das Licht in vorzüglicher Geradheit trift (plus directement); von dieſem Punkte aus, ſtuft ſich das Licht und die Farbe, die von jenem ihre Modifikationen erhält, im Verhältniſſe der Ebenen ab, aber durch vielfältige und für unſern Geſichtsſinn ſo wenig zu berechnende Degradationen, daß die aufmerkſamſten, und durchdringendeſten Blicke unfähig ſind, die Grenzen einer jeden zu fixiren.

Die Maler gelangen durch anhaltende Beobachtung unvermerkt dahin, ſie zu unterſcheiden, nicht mit geometriſcher

Präci-

Präciſion, was unmöglich iſt, aber genau genug, um ſie nachzuahmen, wie die Kunſt es fordert und zuläßt.

Diejenigen aber, welche ſich nicht ſo üben, wie ſie, haben nur eine unbeſtimmte Idee davon, und unterſcheiden in der That nur die gröbſten Verſchiedenheiten dieſer Progreſſionen. Man kann bei dieſer Gelegenheit bemerken, daß der Gebrauch, den wir gemeiniglich von unſern Organen und unſern Sinnen machen, größtentheils das Werk des Inſtinkts iſt, und daß Gewohnheit, durch Beobachtung und beſonders durch räſonnirte Vergleichung vervollkommt, es erfordert, daß wir durch irgend ein Geſchäft aufmerkſam gemacht worden ſeien, welches eine ſolche Beobachtung nothwendig macht, und eine Fertigkeit derſelben bewirkt. Denenjenigen, welche über den Gegenſtand nicht nachgedacht haben, wird es paradox ſcheinen, wenn ich behaupte, daß die meiſten Menſchen weder ſehen noch hören, noch viel weniger fühlen, ſchmecken und riechen können.

Sie werden ſich aber über dieſe Wahrheit mit mir einverſtehen, wenn ſie einen Maler mit Urtheilskraft arbeiten ſehen, oder die Feinheit bemerken, mit der ein geſchickter Muſiker ein Comma auszeichnet, d. h. eine beinahe nicht zu berechnende Nüance eines Schalles. Sie werden vollends davon überzeugt werden, wenn ſie den Gebrauch beobachten, den ein Blinder von ſeinem Gefühle, ein Lecker von ſeinem Gaumen und der wollüſtige Aſiat von ſeinem Geruchsſinne macht. Betrachtet man die Verſtandeskräfte, ſo findet man, wie weit entfernt gemeine Menſchen von derjenigen Vollkommenheit ſind, deren ihr Verſtand empfänglich iſt; der größere Theil der Geſellſchaft aber, beſteht aus ſolchen gemeinen Menſchen.

Es hat alſo, um wieder auf meinen Gegenſtand zurückzukommen, jeder unſrer Sinne ſeine inſtinktartige Handlungsweiſe, und ſeine Handlungsweiſe durch Vervollkommnung.

Der Coloriſt übt und vervollkommnet den Sinn ſeines Geſichts, er beobachtet, er vergleicht, und nun öfnen ſich nach und nach gleichſam ſeine Augen; er unterſcheidet endlich genug, um Eintheilungen der Nüancen in den Progreſſionen der

Lichter

Lichter und der Farben feſtzuſetzen. Damit iſt er aber noch immer vom Geheimniſſe der Natur weit entfernt; denn, wenn er ſich nun convexer Gläſer bedient, ſo entdeckt er noch einmal ſo viel Eintheilungen, die er noch zu machen hat, und geräth auf den Gedanken, daß der Menſch der Natur meiſtens einen Gang unterlegt, den ſie nicht nimmt, und daß die Eintheilungen Hülfsmittel ſind, welche uns unſre Schwäche darbiethet, wenn wir jene Natur verfolgen wollen, die alles einigt, alles trennt, die keine Nomenklatur, keine ausgezeichnete Gradation, keine empfindbaren Trennungen hat. Wir gleichen in dieſen Hinſichten dem Geometer, der den Cirkel als eine Figur annimmt, zuſammengeſetzt aus unendlich vielen Seiten, um Approximationen der Maaße zu gewinnen, die er wünſcht, da er zu einer präciſen Größenſchätzung nicht gelangt.

Die Verſchießungen des Lichtes, des Schattens und der Farben gehen alſo ins Unendliche fort, ohne Eintheilung. Setzt der Maler Eintheilungen feſt, ſo geſchieht es, weil es Bedürfnis für ihn iſt. Je mehr er ſie, nach dem Heerde des Lichtes und der Ebenen methodiſch vervielfältigt, um ſo mehr nähert er ſich der Wahrheit in der Nachahmung der Erhobenheit der Körper. (Watelet.)

Verſchmolzen.

Fondre.

Die Farben verſchmelzen, heißt, ſie ſo die einen mit den andern einigen, daß ihre Verbindung gleichſam unmerklich vollendet werde. Dieß geſchieht, indem man den Pinſel auf eine ſanfte Weiſe von der einen zur andern überführt, bis ſie an den Enden, wo ſie zuſammengränzen, nichts Hartes mehr darbiethen, nichts, was das Geſicht beleidigen könnte, indem es die Harmonie ſtöhrt. In der kolorirten Natur bewirken, die Verſchießung des Lichtes, die Dazwiſchenkunft der Luft, und beſonders die Reflexen dieſe Verſchmelzung vor unſern Augen. Jeder Gegenſtand hat nur einen einzigen Punkt, welcher geradezu vom Lichte getroffen iſt, und ſeine Farbe gewiſſer-

wiſſermaaßen rein und in ihrem vollen Glanze darbiethet. Je mehr die übrigen Punkte ſich von dieſem entfernen, um ſo mehr verlieren ſie in unmerklichen Graden von jener Reinheit und jenem Glanze der Lokalfarbe; allein die Theile dieſes kolorirten Gegenſtandes erleiden, wenn ſie ſich einem andern von verſchiedener Farbe nähern, eine Miſchung, welche die wechſelſeitigen Abprallungen kolorirter Stralen verurſachen, welche durch die Wirkung des ſchnellen, und kontinuirlichen Einfalls des Lichtes entſtehen.

Dieſe Vereinigung der Farben in der Natur entſteht durch ſo unmerkliche und ſanfte Abſtufung und Miſchung, daß es ſcheint, als ſeien alle Tinten, alle Uebergänge verſchmolzen und gleichſam amalgamirt, die ſich durch die Wirkung des Guſſes durchdringen.

Dieß iſt die allgemeine Art und Weiſe, wie die Natur wirkt. Die Entwickelungen, die Uebergänge der Subſtanzen in einander, das Wachſen, und Abnehmen, die meiſten Bewegungen und Revolutionen, welche nicht zu ſehr vom Zufalle abhängig, zu ſehr konvulſiviſch ſind, ſind ſo verſchmolzen, daß die Zeitpunkte und Diſtanzen, welche ſie trennen, unſre Beobachtung gleichſam hintergehen, und die Nüancen dieſer Progreſſionen der Wißbegier und dem Scharfſinne des Menſchen entſchlüpfen.

Allein dieſe Bemerkungen ſind für junge Künſtler weniger wichtig, als einige Regeln, die man ihnen über die Verſchmelzung der Farben geben kann.

Beobachtet und bewundert, ſo wird der Meiſter ſeinen Zöglingen zurufen, die vollendete Verſchmelzung, welche der colorirten Natur ihren ganzen Reiz ertheilt. Nur ununterbrochene Beobachtungen werden euch die verſchiedenen Tinten unterſcheiden lehren, deren jede Farbe empfänglich iſt. Ihr werdet finden, daß der Geſichtsſinn, auf welchem euer ganzes Talent ruht, einer Vervollkommnung fähig iſt, wovon ihr keine Idee hattet, und an welche Menſchen von dem vollkommenſten Organe nicht denken, wenn ſie es nicht zu jenen Beobachtungen angewendet haben.

Nichts iſt bei Menſchen, wie die, von welchen ich rede, gemeiner, als ſich vorzuſtellen, ein weiſſes Gefäß, eine ſchöne Leinwand, ein Blatt Papier ſeien von einem beinahe ganz gleichem Weis. Sie mögen euch fragen, und ihr werdet, Pinſel und Farben in der Hand, ihnen zeigen, daß ihr um dieſe Gegenſtände genau nachzuahmen, hundert verſchiedene Nüancen bilden müſſet, und daß das reine Weis eurer Palette nur in einigen Tuſchen Platz finden kann, wo es den größten Glanz bezeichnet, welchen das Licht über eine weiße Oberfläche verbreiten kann.

Ihr ziehet aus Bemerkungen dieſer Art die Folgerung, daß eure ſinnlichen und intellektuellen Kräfte einer Vervollkommnung fähig ſind, die man nur durch Fleiß und anhaltende Uebung erwirbt.

Liebt ihr die Muſik, ſo müßt ihr bemerkt haben, wie ſehr das Gehör an Richtigkeit, Reizbarkeit und Feinheit gewinnt, wenn man ſich übt, modulirte Töne aufmerkſam zu hören, um ihre Intervallen, ihre Nüancen und Degradationen gehörig zu ſchätzen.

Unter dem Bogen des Tartini und ſeiner Schüler, **verſchmolzen** die Töne in einander, ſo wie die Farben der Natur durch die Wirkung des Helldunkels **verſchmelzen**.

Indeſſen iſt dieſe unmerkliche Verſchießung in der Muſik weniger gewöhnlich, als in der Malerei, auch iſt ſie in jener minder abſolut, weil man in der Tonkunſt durch Intervallen fortſchreitet, welche empfindbar getrennt ſind, und rein bleiben müſſen, weitentfernt, daß ſie an einander wirklich Theil nehmen könnten. Dennoch müſſen dieſe Töne meiſtens durch eine zarte **Verſchmelzung** verknüpft ſeyn, welche zu den Vollkommenheiten der Ausführung gehört.

Ueberdem muß man noch bemerken, daß der Geſichtsſinn anhaltender für die Wirkung der Verſchießungen gewöhnt wird, die ſich ihm unabläßig darbiethen, als das Gehör, welches ohne Unterlaß unzuſammenhängende und unharmoniſche Schalle und Geräuſche empfängt. Es giebt vielleicht in den Biegungen der Sprache eine feinere Verſchießung, als in der Muſik,

Muſik, weil man öfterer ſpricht, als man ſingt. Redner, Schauſpieler, Schriftſteller, welche im Vorleſen ihrer Werke geübt ſind, ſetzen die Nüancen jener Verſchießung aus einander, ſo wie die Maler durch die **Verſchmelzung** der Farben die Harmonie ihrer Werke begründen.

Ich füge nur noch eine Bemerkung hinzu: Wenn ihr zu ſehr **verſchmelzt**, um der Natur näher zu kommen, ſo lauft ihr Gefahr, in eine Weichheit zu verfallen, die in ihr nicht Statt findet; wenn ihr nicht genug **verſchmelzt**, ſo könnt ihr eurem Colorit dem Scheine nach eine gewiſſe Kraft geben, aber es wird jener ſanften und nothwendigen Harmonie ermangeln, die das Gemäld der Natur darbiethet. (**Watelet.**)

Vertheilen.

Diſtribuer.

Vertheilen heißt die Gegenſtände, und die Wirkungen des Lichtes in einem Gemälde zur Hervorbringung einer großen Wirkung anordnen. Man ſagt: **dieſer Maler weiß ſeine Gruppen, ſeine Lichter gut anzuordnen.**

Vertheilung.

Diſtribution.

Vertheilung ſagt man von den Gegenſtänden und Lichtern, die in einem Gemälde vertheilt ſind. Wenn man von **einer ſchönen Vertheilung** überhaupt (belle diſpoſition) redet; ſo bezieht ſich dieß auf die Vertheilung der Gegenſtände und der Lichter, redet man von einer beſtimmten **Vertheilung**, ſo muß man ſie ſpezifiſch angeben.

Vertiefung.

Enfoncement.

Da ein Gemäld keineswegs eine ebne Oberfläche darſtellen ſoll, ſo muß es **Vertiefung** haben und bis zu dieſer Ver-

tiefung, welche das Geſicht begränzt, muß der Betrachter glauben können, daß er um die dargeſtellten Gegenſtände herumgehe. Uebrigens kann man im Allgemeinen über die Vertiefung eines Gemäldes nichts feſtſetzen. Zuweilen hat dieſe Vertiefung keine andern Grenzen, als die des Horizontes, zuweilen iſt ſie durch die Mauer eines nicht eben tiefen Zimmers begrenzt.

Es giebt ſogar Gemälde, welche Basreliefs vorſtellen, und man wird nicht ſagen, daß ſie Vertiefung haben; allein ſie müſſen einen augenſcheinlichen Vorſprung haben, gleich dem, den ein Bildner Werken dieſer Art geben würde.

Verworren.

Confus.

Die Gegenſtände eines Gemäldes ſind verworren, wenn ſie auf eine ungeſchickte Weiſe vervielfältigt ſind, wenn der Betrachter ſich über den Plan, welchen ſie einnehmen, nicht Rechenſchaft ablegen kann, wenn die falſch gefaßten, falſch vertheilten, oder falſch verſchoſſenen Lichter den Blick auf alle verſchiedene Theile des Gemäldes verſtreuen, ohne ihm die Richtung auf das Hauptobjekt zu geben; wenn endlich der Ton deſſen, was hervortreten ſoll, vom Grunde nicht losgeht. So kann die Verworrenheit bald ein Fehler der Compoſition, bald ein Fehler des Helldunkel und der Farbe ſeyn.

Man kann im Allgemeinen als Prinzip annehmen, daß Vielfältigkeit der Figuren nicht ſowohl Reichthum in ein Gemäld bringt, als vielmehr die Kompoſition ſtöhrt, und den Betrachter zerſtreut. Unſre Aufmerkſamkeit hat Grenzen; ſie kann ſich auf eine Figur, eine Gruppe fixiren; ſie erſchlaft, wenn man ſie auf ein ganzes Volk ausbreiten will. Die Kunſt hat Mittel, durch Aufführung einer geringen Anzahl von Figuren den Betrachter eine große Menge vermuthen zu laſſen.

Wenn man indeſſen auch eine große Menge von Figuren aufſtellt, ſo muß doch wenigſtens eine einzige Gruppe herrſchen, eine einzige den Betrachter anziehen, feſſeln, und zu-

rückru-

rückrufen, wenn er zu den untergeordneten Gegenſtänden übergehen will.

Es giebt Stoffe, die ſich nach dieſem Prinzip nicht bequemen, die eine groſze Anzahl von Figuren erfordern, ohne die Gruppirung derſelben zuzulaſſen; ſolche Stoffe müſſen nie für ein Kunſtwerk gewählt werden.

Nur groſze Coloriſten dürfen die Gegenſtände ihrer Compoſitionen vervielfältigen; ſie haben immer Hülfsmittel, um Verworrenheit zu verhindern. Rubens hat Beweiſe davon gegeben; allein Künſtler, welche ſich mehr der Schönheit und dem Ausdrucke, als dem Zauber der Farbe und einem wilden Feuer der Compoſition widmen, müſſen ſich begnügen, durch eine geringe Anzahl von Figuren auf unſre Bewunderung zu wirken. (L.)

Vignette.

Vignette.

Vignetten nennt man kleine Kupferſtiche zur Verzierung der Bücher. Der Etymologie nach ſollte es blos Gravuren bezeichnen, welche die Höhe der Seiten verzieren, weil ſie an die Stelle jener Zierrathen getreten ſind, welche die Miniaturmaler ſonſt auf die Höhe der Seiten der Manuſkripte malten, und die man Vignetten nannte, weil ſie oft Blätter des Weinſtocks vorſtellten. Nach Erfindung der Buchdruckerei erſetzte man dieſe Miniaturen durch Holzſchnitte, in der Folge wählte man Kupferſtiche. Die Kupferſtecher, welche ſich damit beſchäftigten, behielten den Namen Vignetten bei, und benannten dann durch ihn auch jene Kupferſtiche, welche den Büchern zum Frontiſpiz dienen, oder im Werke ſelbſt verſtreut ſind.

Vollenden.

Terminer.

Vollenden heiſzt ein Werk zu dem Grade von Vollkommenheit bringen, den der Künſtler ihm zu geben fähig iſt.

Vollenden heißt gewiſſermaaßen etwas anders als **Endigen.** (finir) **Vollendet** drückt mühſame Ausarbeitung aus, aber **Geendigt** (fini) eine ſo mühſame Ausarbeitung, daß ſie ſich bis auf das Kleinſte erſtreckt. Kein Werk der Kunſt kann zu ſehr **vollendet**, aber allerdings zu ſehr **geendigt** ſeyn.

Vordergrund eines Gemäldes.

Devant de tableau.

Vordergrund des Gemäldes, iſt der vordere Theil deſſelben, derjenige, den es dem Betrachter zuerſt darbiethet, um ihn zu fixiren, und zu feſſeln. Die Bäume, zum Beiſpiel, welche immer den ſchwerſten Theil der Landſchaft ausmachen, ſo wie ſie auch der ſchönſte Schmuck derſelben ſind, müſſen im Vordergrunde des Gemäldes ausgezeichneter gegeben werden, verworrener in dem Maaße, als man ſie in der Entfernung darſtellt. Vielleicht, daß die Landſchaften eines der größten Meiſter der franzöſiſchen Schule des berühmten le Brun, ihre volle Wirkung nicht erreichen, weil er die Schatten im Vordergrunde ſolcher Gemälde, die Lichter im Hintergrunde angebracht hat. Die gute Anordnung erfordert, daß man in den Theilen eines Gemäldes die Geſetze des Helldunkel und der Luftperſpektive befolge. Ueberhaupt kann der Maler diejenigen Gegenſtände nicht genug ſtudieren, welche die erſten Linien ſeines Gemäldes einnehmen, weil ſie die Augen des Betrachters an ſich ziehen, den erſten Eindruck durch Wahrheit hervorbringen, für das Stück einnehmen, und die Wirkung alles Uebrigen dadurch geltend machen, und erhöhen. (Der Ritter von Jaucourt in der alten Encyklop.)

Es iſt kein Fehler in einer Landſchaft, die Schatten im Vordergrunde anzubringen, wie der Ritter behauptet. Man kennt ſchöne untergehende Sonnen von Claude Lorrain, und andern Landſchaftmalern, wo dieſe Vertheilung dem Gemälde nicht ſchadet. Wenn man aber das Licht auf den Gründen der Landſchaft anbringt, dann würde es fehlerhaft ſeyn, die

Schat-

Schatten in den Vordergründen zu ſehr zu verſtärken, ſie nicht zu reflektiren, und auf denen vom Lichte nicht getroffenen Gegenſtänden, die Wirkung nicht zu beobachten, welche die Lichttheilchen hervorbringen, wovon die ganze Luftmaſſe geſchwängert iſt. (L.)

W.

Wahr.
Vrai.

Nichts iſt ſchön, als das Wahre, das Wahre allein iſt liebenswürdig. Das Wahre gehört weſentlich zu den ſchönen Künſten, die ohne daſſelbe ihren Zweck ganz verfehlen.

Man ſchreibt einem Künſtler gewiß die möglichſte Annäherung zur Vollkommenheit zu, wenn man ſeine Stärke in dem Verdienſte der Wahrheit lobt; ohne dieſe ermangelt er auch des ſchönen Ganzen, der Mannigfaltigkeit, Einfachheit, Großheit und der Handlung in ſeinen Werken. Ein ſchwacher Künſtler iſt derjenige, welcher ſymmetriſche Theile erſcheinen läßt, wo Contraſte ſeyn ſollen, welcher vom Syſtemgeiſt verführt, oder aus einer gewiſſen Manier in alle ſeine Figuren heftige Bewegung legt, oder ſie das nicht ausdrücken läßt, was ſie empfinden müſſen. Ohne Wahrheit können vielleicht Schönheiten der Ausführung den Kenner intereſſiren; allein die Wirkung wird immer ſehr vorübergehend ſeyn. Nur augenblicklich war der Erfolg Vouets, wenn er durch die Leichtheit ſeiner Compoſitionen, die Kühnheit ſeines Pinſels, und die Keckheit ſeiner Tinten, unterſtützt von ſeinen exaltirten Anhängern unſern Pouſſin in Schatten ſtellte. Jetzt kennen nur noch einige Sammler jenen Vouet, während der Name Pouſſin immer noch alles Große und Weiſe in einem Werke der Malerei ankündigt.

Der

Der erſte Gedanke eines Gemäldes oder einer Statüe muß **Wahrheit** zur Baſis haben. Fehlt dieſe, ſo können die koſtbarſten Details die Bewunderung nicht feſſeln. Um einer Compoſition den Charakter des Wahren zu geben, iſt es nicht hinreichend ein gedankenloſer Copiſt zu ſeyn; man muß durch einen gewiſſen dichteriſchen Geiſt, den Ideen zu entſprechen ſuchen, welche die Betrachter von den Stoffen und Perſonen haben müſſen, die man darſtellen will. Nicht ſowohl für die Befriedigung derjenigen Menſchen, die unſre Modells kennen, für die künftigen Jahrhunderte muß der Maler arbeiten, muß die Tugenden und Charaktere ſeiner Helden der Nachwelt überliefern.

Allein dieſen edlen Zweck erreicht der Künſtler keineswegs durch individuelle, ohne Wärme und Wahl dargeſtellte Wahrheiten. Weder Düpré, der Bildner, noch Rubens der Maler Mariens von Medicis haben uns Heinrich den Großen mit einer kleinen dürftigen Statur, wie ſie die Natur dieſem Helden gegeben, dargeſtellt. In der Statüe deſſelben in der Mitte dieſer Stadt, und in der Suite bezaubernder Gemälde, welche das Publikum noch vor kurzen in der Gallerie Luxenburg bewundern konnte, iſt die Figur Heinrichs edel, kühn, und macht ein ſchönes Ganzes.

Mit Recht tadelt man **Pigale**, daß er die grobe ſtämmige Corpulenz des Marſchalls von Sachſen ſclaviſch nachgeahmt hat. Eine wohl gemeſſene Proportion, kühne, kräftige Formen hätten der Nachwelt zugleich den Geiſt dieſes Kriegers und ſeine körperliche Gewandheit und Stärke gemalt.

Wenn je der Wunſch jenes Bürgers realiſirt werden ſollte, welcher vorſchlug die Statüe Voltairs auf dem Place Dauphine aufzurichten; ſo möchte ich nicht, daß der Künſtler uns ihn, als einen ausgetrockneten Greiß, und mit ſo niedrig-gemeiner Natur darſtellte, wie Pigal ſeinen Helden. Ich wünſchte ſelbſt nicht, daß er, gekrümmt unter der Laſt der Jahre ſitzend, und wie ein alter Philoſoph drapirt erſchiene, wie ihn Herr Houdon mit ſo vieler Feinheit und Reinheit dargeſtellt hat. Nein, ſehen möcht ich ihn, einfach bekleidet mit der Tu-

nika

nika der alten Dichter, gegriffen in jenem glücklichen Lebensalter, wo er unſer Theater mit Merope, Alzire und Mahomet bereicherte, ſtehend mit dem Anſtande der Begeiſterung, ganz beſchäftigt mit der Vollkommenheit ſeiner Henriade, die glühenden Augen geheftet auf die Statüe ſeines Helden. Die Streckung ſeines Körpers müßte mit ſeiner ſvelten Taille zuſammenwirken, um jene köſtliche Handlung und Leichtigkeit auszudrücken, womit er alle ſeine Geiſteswerke beſeelte. Unſre Enkel und wir ſelbſt müßten in der Statüe des unſterblichen Mannes, jene Fülle und Feinheit des Geiſtes, jenes unnachahmliche Salz wiederfinden, welches er über ſeine Werke verbreitet hat.

Es iſt alſo nicht genug, daß man die Natur ſklaviſch nachahme. Man muß die Auswahl mit Gefühl treffen, und dem Genie allein kommt es zu, uns **Wahrheit** zu geben.

Indeſſen glaube man nicht, daß man, um wahr zu ſeyn, durchaus elegant und geſucht ſeyn müſſe. Der wahre Künſtler, d. h. derjenige, welcher ſich nicht auf das Mechaniſche ſeiner Kunſt einſchränkt, muß ſich in alle Scenen zu verſetzen wiſſen, die er darſtellen will; er iſt einfach und arm in der Hütte Philemons und Baucis, wollüſtig in dem Wäldchen, wo er uns die Gruppe von Rinaldo und Armide zeigt, er verbreitet Anmuth zu Paphos, hohe, ehrfurchtheiſchende Schönheit in der Grotte, wo Diane mit ihren Nymphen, ermattet von der Jagd ausruhen. Mit einem Worte: durch Vergeſſung ſeiner ſelbſt, und Annahme des eigenthümlichen Charakters ſeiner Stoffe wird er fähig, uns Wahrheit darzubiethen.

Iſt es einmal Bedürfnis für ihn geworden, für den Geiſt zu malen, ſo werden die Wahrheiten des Details ſich von ſelbſt finden. Er wird uns das Schickſal von Marſeille nicht unter einem heitern, glänzenden Himmel zeigen, die Luft, der Baumſchlag, die Wohnungen ſelbſt, kurz, alles in ſeinem Gemälde wird das Gepräg jener verpeſteten Dünſte tragen, welche Schmerz, Schauder und Tod über alle Figuren verbreiten.

Aber auf welchem Wege gelangt man denn dahin, ſeiner Kunſt auf dieſe Weiſe zu gebiethen? Syſteme der Schulen, die Manier ſklaviſch nachzuahmen, entfernen uns von den ächten Mitteln der Wahrheit.

Dieſe Mittel kommen, wie ich im Artikel: Unterricht gezeigt habe, darauf zurück, daß man ſich mit ſeinem eignen Geiſte und ſeinen eignen Augen Wiſſenſchaft erwerbe, die Antike, die Organe und Urſachen der animaliſchen Bewegungen, und überhaupt die Natur unter allen Umſtänden ſtudiere.

Wenn man von der Wahrheit und den Mitteln für dieſelbe richtige Ideen hat, ſo fühlt man das Nichtsſagende der Frage: ob man, um in der Kunſt Fortſchritte zu machen, die Natur, wie ſie erſcheint, nachahmen, oder ihre Unvollkommenheiten, während man ſie ſtudiert, verbeſſern ſolle? Ich erwiedre mit einem Worte, daß man ſie mit allen ihren Eigenthümlichkeiten nachahmen lernen müſſe, um ſie mit Wahl und Mannigfaltigkeit in ſeinen Werken darſtellen zu können.

Die einzige ächte Manier für die Augen wahr zu ſeyn, beſteht darin, daß man für den Geiſt wahr iſt, und dahin gelangt man nur dadurch, daß man ſeine Wiſſenſchaft durchaus unter dem Gepräge der Urtheilskraft, des Geſchmacks und des Genies zeigt. (Robin.)

S. auch die Art. Conventionen, Täuſchung.

Waſſermalerei.

Gouache, Gouazze.

Diejenige Art von Malerei, welche man mit dieſem Namen bezeichnet, iſt eine der älteſten unter denen, die wir kennen, wenn ſie nicht vielleicht jeder andern vorhergegangen iſt. Das Waſſer iſt unſtreitig das leichteſte und natürlichſte Mittel, um zerſtäubten Farbenmaſſen die nöthige Flüßigkeit zu geben, vermittelſt welcher man ſie auf Oberflächen auftragen könne. Die erſten Farben waren aller Wahrſcheinlichkeit nach zerriebene Erden und Steine, welche man vermittelſt des Waſſers flüßig gemacht hatte. Allein ſo bald man ſahe, daß dieſe Farben,

wenn

wenn ſie getrocknet waren, nicht auf den Körpern hafteten, ſo ſuchte man ihnen durch Beimiſchung harziger Stoffe Beſtand und Haltung zu geben, und ſehr natürlich bothen ſich für dieſes Bedürfnis die Gummen dar, welche gewiſſe Bäume geben, welche ſich leicht im Waſſer auflöſen, und wegen ihrer Transparenz die Farben nicht ändern. Die Waſſermalerei iſt nichts anders, als dieſe einfache Zubereitung geriebener und in Waſſer zerlaſſener Farben, mehr oder weniger vermiſcht mit einer Auflöſung von Gummi.

Man bringt die ſo zubereiteten Farben, auf Körpern aller Art an, vorzüglich auf Leinwand, Velin, Papier, Elfenbein; gewöhnlich bedient man ſich des arabiſchen Gummi, welches man in Waſſer zergehen läßt, wie es auch bei der Miniatur geſchieht. Hat man die Proportionen der Farben und des Gummi richtig beſtimmt, ſo legt man die Farben an, und impaſtirt ſie, d. h. man breitet ſie mit einer gewiſſen Fettigkeit aus, die ihnen Körper giebt, was bei dem Gewaſchenen und der Miniatur nicht Statt findet.

Die Waſſermalerei iſt ſehr paſſend, für die Landſchaft nach der Natur, für Skizzen zu großen Compoſitionen, für Theaterdekorationen, und Perſpektiven. Sie iſt zugleich leicht und födernd und hat Glanz. Man muß ſich dabei vor einer gewiſſen Trockenheit in Acht nehmen, welche daher rührt, daß die ſo ſchnell trocknenden Farben nicht zulaſſen, daß man male, wie es zu wünſchen wäre.

Der Künſtler, welcher die nöthige Zeit nicht hat, um die Tinten zu verſchießen, die Nüancen zu verſchmelzen, und dem ganzen Werke einen feinen Accord zu geben, läßt ſich harte Tuſchen, geriſſene Uebergänge und rohe Töne entſchlüpfen, welche ſeltener eintreten, wenn man in Oel malt, welches nicht ſo ſchnell trocknet. (Watelet.)

S. auch den Art. Malerei.

Weich,

Weich, Weichheit.

Mol, Molleſſe.

Ein weiches Gemäld, eine weiche Zeichnung, eine weiche Tuſche, ſind Ausdrücke durch welche man Misbilligung anzeigt. — Weichheit der Fleiſche, Weichheit im Pinſel, in den Contours, ſind Ausdrücke, womit man lobt.

Ein weiches Gemäld iſt ein ſolches, deſſen Ausführung weich iſt, d. h. ein ſchwankendes Genie und ein kraftloſes Talent ankündigt; in derſelben Bedeutung nennt man eine Zeichnung, eine Tuſche weich.

Die Weichheit der Fleiſche drückt jene zarte Geſchmeidigkeit aus, welche das Fleiſch der Kinder und Frauen charakteriſirt.

Eine gewiſſe Weichheit im Pinſel iſt ungefähr das molle atque facetum, welches Horaz als eine Vollkommenheit betrachtet.

Die Weichheit der Contours bezieht ſich auf jenes Wallende, welches man im Zuge der Figuren von Jünglingen und Mädchen wünſcht. Eine gewiſſe Geſchmeidigkeit des Stiftes, der Hand, des Pinſels bringt jene angenehmen Krümmen hervor, welche der Sanftheit der Wogen eines ruhigen Meeres gleichen.

Künſtler, wenn ihr Kinder, junge Frauen, Liebesgötter, Genieen und Nymphen malt, beobachtet jene Weichheit, durch welche der Zug des Pinſels das zarte Gewebe ihrer Haut, die Geſchmeidigkeit ihrer Bewegungen, die Biegſamkeit der Muskeln und Artikulationen ausdrücken kann. Allein wenn ihr mit einer Art von Entzückung eurem Pinſel und eurer Tuſche freies Spiel laßt, um jene Charaktere deſto beſſer auszudrücken, ſo hütet euch nur, daß dieſes Verfahren nicht in eine Angewohnheit ausarte, von der ihr euch auch dann vielleicht nicht losreißen könnt, wenn ihr einen Herkules oder einen Mars malen ſollt.

So wenig als Härte und Trockenheit in der Malerei Kraft ſind, ſo wenig iſt Unbeſtimmtheit und Trägheit Weichheit. Trockenheit und Härte laſſen ſich indeſſen abgewöhnen, allein wenn Weichheit in Charakterloſigkeit ausartet, iſt keine Rettung mehr. (Watelet.)

Weintraube.
Grappe de raiſin.

Man ſagt, der berühmte Titian ſei Urheber jener geheimen Prinzipien, welche man den Künſtlern nach dem Beiſpiele einer Weintraube giebt. Dieſer große Coloriſt hatte, unſtreitig beim Nachdenken über den Akkord der Farbe und des Helldunkels, bemerkt, daß die Verſchießung der Nüancen, und der Wirkungen des Lichtes und des Schattens, in einem kleinen Raume an den Beeren einer Weintraube dieſelbe Wirkung hervorbringt, welche ſie mit geringerer Evidenz und Bemerkbarkeit an den mannigfaltigen Körpern erſcheinen läßt, die ſich unſerm Blicke in einem größern Raume darbiethen.

Titian bediente ſich alſo dieſer Vergleichung, um ſeine Ideen zu entwickeln, und um den Unterricht, welchen er ſeinen Schülern gab, anziehender zu machen. Er ließ ſie hierbei bemerken, daß an jeder Beere eine beinahe unmerkliche Verſchießung außerordentlich feiner Nüaneen Statt finde, wegen der regelmäßig runden Form einer jeden, daß aber zugleich alle dieſe partiellen Verſchießungen ſelbſt, einer ausgebreitetern Verſchießung untergeordnet ſind, welche auf der ganzen Traube, ſie als ein einzelner Körper betrachtet, Statt findet, und welche den Prinzipien und Folgen nach der Verſchießung auf den einzelnen Beeren gleich iſt.

Ohne Zweifel gieng er von dieſen Beobachtungen zu allen Details über, welche den Accord der Gruppen und die Harmonie des Colorits und Helldunkels betreffen.

Wir finden die Anwendung dieſer Geſetze in ſeinen Werken, allein man muß ſchon durch Räſonnement und Beobachtung beträchtliche Fortſchritte in der Kunſt gemacht haben, um

im

im Stande zu ſeyn, jene praktiſchen Lehren zu verſtehen, in den Werken jener groſzen Meiſter gleichſam zu leſen, und daraus Nutzen zu ziehen. (Watelet.)

Wirkung.

Effet.

Wirkung iſt der unmittelbare Einfluſz eines Kunſtwerkes auf Gefühl und Geſchmack des Betrachtenden. Jeder Theil deſſelben bringt eine gewiſſe Wirkung hervor; die Hauptwirkung iſt das Reſultat der vereinigten Wirkungen der einzelnen Theile. Die beſtimmteſten Prinzipien über die Wirkung findet man in Dandre Bardon Verſuch über die Malerei.

Wurf der Draperieen.

Iet des draperies.

Der Wurf der Draperieen hat die gröſzte Vollendung, wenn die Zeuche ſo angeordnet ſind, daſz ſie von der Natur ſelbſt geworfen ſcheinen. Dieſes Verdienſt ſetzt Einbildungskraft, Geſchmack und richtiges Gefühl voraus.

Das Natürliche in dem Wurfe der Draperieen ruht auf dem einfachen Prinzip, daſz ein Zeuch ſo geworfen ſeyn muſz, daſz man ſeinen Lauf über den Körper, den er bekleidet, ohne Mühe überſehe, und es ſcheine, als könne man ihn von der Figur abnehmen, wenn man ihn an einem gewiſſen Punkte anfaſzt. Dieſz findet nur bei den antiken Kleidungen Statt.

Die Bewegung der Figur beſtimmt die Natur der Falten; iſt ſie ruhig, ſo muſz der Zeuch ganz einfach gelegt ſeyn, iſt ſie in Handlung, ſo muſz der Wurf daran Theil nehmen, und den Grad der Bewegung ankündigen. Der Wurf wird auch durch die Natur der Kleidungen beſtimmt, welche nach dem Vaterlande, Range, Alter, und Geſchlechte der Figur verſchieden ſind.

Man muſz bei dem Wurfe eine Ordnung beobachten, angemeſſen den Theilen des Körpers, welche die Draperie bedeckt.

Bald

Bald muß ſie den Hauptformen der Glieder ſchlechthin folgen, bald dazu dienen, ſie mit den übrigen Theilen des Körpers zu gruppiren. Durch die Ordnung der Falten vergrößert, oder verringert man die Maſſen der Schatten und Lichter, zeigt die Artikulationen an, und vermehrt durch Liebkoſung die Handlung der verſchiedenen Theile des Körpers.

Man hat bei dem Wurf der Falten eine Gradation zu beobachten, welche ſich ganz auf den allgemeinen Gang der Compoſition und die Attitude einer jeden Figur im Beſondern bezieht. Man breitet die Kleidungen aus, oder engt ſie zuſammen an den Schauſpielern einer maleriſchen Scene, nach dem Grade des Intereſſe, des Lichtes und Schattens, welchen ſie bewirken ſollen. Ueber die Gradation im Faltenwurfe ſiehe den Art. Falten.

Die Kunſt zu drapieren hat eine ſo ganz eigenthümliche Grazie, welche aber in manierirten Styl übergeht, ſobald man ſie abſichtlich ſucht.

Es giebt keine vollkommneren Muſter für den Faltenwurf, als die Werke Raphaels. Wahr, einfach, groß, anmuthvoll, mannigfaltig nach dem Charakter und Ausdrucke jeder Figur, kann er allein, hinlänglichen Stoff zu einer vollſtändigen Theorie dieſes Gegenſtandes liefern. S. den Art. Drapieren. (Robin.)

3.

Zärtlich.
Tendre.

Man ſagt: zärtliche Farben, ſo wie: harte Farben, indem man jene dieſen entgegenſetzt. Der Ausdruck iſt vom Gefühle auf das Geſicht übergetragen. Sanfte und ſüße

Farben

Farben machen auf die Augen denſelben Eindruck ungefähr, wie ihn zarte Gegenſtände für das Gefühl bewirken. (L.)

Zärtlich.

Tendrement.

Zärtlich malen heißt in einer lieblichen und weichen Manier malen. Nur auf ſanfte Wirkungen kann dieſer Ausdruck angewendet werden, und von einem Gemälde, welches **weich** gemalt iſt, aber eine ſtarke Wirkung hervorbringt, kann man nicht ſagen, daß es **zärtlich** gemalt iſt. (L.)

Zärtlichkeit.

Tendreſſe.

So wie man ſagt: **zärtlich malen**, ſagt man auch: **mit Zärtlichkeit** malen. Auch in der Skulptur und Gravur kann man mit **Zärtlichkeit** operiren. Die Andromeda von Püget iſt mit **Zärtlichkeit** gearbeitet, dahingegen die florentiniſchen Bildner der **Härte** zu beſchuldigen ſind. (L.)

Zeichnen.

Deſſiner.

Wir nehmen das Wort: **Zeichnen** hier in dem Sinne, wo es heißt: die Natur, oder Nachahmungen der Natur durch Zeichnung ſtudieren.

Gerard Laireſſe und Raphael Mengs forderten, daß die Meiſter anfangs ihre Zöglinge geometriſche Figuren zeichnen ließen, ohne Hülfe des Lineals und des Zirkels. Sie glaubten, daß dieſe Methode mehr als jede andre fähig ſei, ihnen jene Richtigkeit des Coup-d-oeil zu geben, welche zur Korrektheit im Zeichnen hinführt. Sie hatten bemerkt, daß in der Natur kein Gegenſtand iſt, deſſen Contours und Formen nicht aus einfachen oder gemiſchten geometriſchen Figuren beſtehen; daraus ſchloſſen ſie, daß ein Zögling, welcher dieſe aus freier

Hand

Hand zeichnen könnte, auch alle Formen der Natur mit Richtigkeit nachbilden würde. Mit dieſer Methode wäre natürlich auch der Vortheil verknüpft, daß die Schüler zugleich auch die Grundſätze der Geometrie, die ihnen ſo nothwendig ſind, lernten.

Kaum kann man verſichern, daß die Meiſter Raphaels ſeine Bildung mit dieſer Methode angefangen haben; aber das iſt gewiß, daß man ihm eine pünktlich, ich möchte ſagen, ſklaviſch korrekte Zeichnung gelehrt hat. Anfangs hatte ſie Trockenheit zur Folge, aber, da er einmal ein richtiges Coup-d'-oeil und Fertigkeit in ſtrenger Nachahmung beſaß, ward es ihm auch um ſo leichter, eine ſchöne Manier zu zeichnen anzunehmen, da er die Werke des Michel Angelo und die Meiſterſtücke des Alterthums geſehen hatte.

Fürchte man nicht, ſagt Mengs: daß die geometriſche Methode der Eleganz ſchade. Dieſe beſteht in der großen Mannigfaltigkeit der krummen Linien, und der Winkel, und nur die Geometrie kann uns die Leichtigkeit ertheilen, ſie zu exekutiren.

Hat der Schüler ſich lange Zeit mit der Zeichnung geometriſcher Figuren beſchäftigt, ſo kopiere er dann gute Zeichnungen. Man lehre ihm die Proportionen des menſchlichen Körpers kennen, lehre ſie ihm an den Muſtern der beſten Antiken. Iſt er nun fähig, die Contours mit Freiheit zu zeichnen, ſo erhebe er dann ſeine Zeichnungen durch das Helldunkel, begleite ſie mit Schatten und Lichtern. Er unterrichte ſich in der Anatomie und Perſpektive, um ſich zur Zeichnung nach der Natur vorzubereiten; beide Wiſſenſchaften ſind für die Kopirung des lebenden Modells und der Antike nothwendig. (L.)

Zeichnung.

Deſſin.

Zeichnung bedeutet entweder das Werk, welches ein Künſtler mit einem Stifte oder einer Feder hervorbringt; oder im allgemeinen die Kunſt, durch Züge die Formen und Contours nachzubilden, welche die Gegenſtände unſern Blicken dar-

biethen. Im letztern Sinne nimmt man das Wort, wenn man fragt, ob Zeichnung eine von den Hauptpartheien der Malerei ſei, oder vielmehr, ob nicht Malerei ohne Zeichnung Statt finden könne.

Oefterer hat man ſich ſchon geſtritten, ob Zeichnung oder Colorit der weſentlichere Theil der Malerei ſei. Und es iſt natürlich, daß hierbei immer Jeder nach ſeiner Lieblingsneigung entſchied. Eben ſo ungefähr fragt man, ob Seele oder Körper für das Daſeyn des Menſchen weſentlicher ſei.

Um ein guter Zeichner zu werden, muß man diejenigen Organe richtig und geſund beſitzen, die dazu unentbehrlich ſind, muß ſie durch Uebung d. h. durch öfteres fleißiges Zeichnen bilden.

Durch das Zeichnen bekommt man die erſte Einweihung in die Geheimniſſe der Malerei, und diejenigen, welche ſich dieſer Kunſt widmen, müſſen von ihrer erſten Jugend an zeichnen, weil in dieſem Alter die Hand am geſchmeidigſten für alle die Bewegungen iſt, welche Arbeiten dieſer Art fordern.

Die erſten Zeichnungen welche man den jungen Schüler kopiren läßt, ſind gewöhnlich oder ſollen wenigſtens ſolche ſeyn, die ein geſchickter Meiſter nach der Natur ſelbſt gemacht hat.

Man muß den jungen Zeichner jeden Theil des Körpers lange Zeit zeichnen laſſen, ehe man ihm erlaube eine ganze Figur zu zeichnen. Man kann ihn gewöhnen, dieſe Theile in großen Dimenſionen zu zeichnen, wenigſtens in natürlicher Größe, erſtlich, damit er die Formen und Details davon deſto beſſer kennen lerne, dann um ihn fertig zu machen, die Natur, ſo wie er ſie ſieht, nachzubilden.

Hat er die verſchiednen Theile, als Naſe, Augen, Ohren, Mund, unter allen Anſichten gezeichnet, deren ſie fähig ſind; ſo läßt man ihn einen ganzen Kopf zeichnen, und in dieſer Uebung muß er täglich ununterbrochen fortfahren, bis er endlich alle Zeichnungen leicht und richtig kopiren lernt, die man ihm zu Muſtern vorlegt. Während dieſer Zeit wünſchte ich, daß man ihm einen kurzen, deutlichen Catechiſm leſen ließe,

der

der ihm einfache und wahre Ideen über das, was er unternimmt, mittheilte; ich meine von dem, was Erhobenheit iſt, von der Nothwendigkeit der Schatten, wenn das Erhobene beleuchtet iſt, von dem Verhältniſſe der Schraffirungen zu den Schatten, der Züge zu der Form oder Figur der Gegenſtände, endlich von der Beziehung der Tuſche auf die Zufälle des Zuges, welcher nach ſeinen Krümmen oder Richtungen, bald erleuchtet, bald beſchattet iſt, und zwar mehr oder weniger, nach ſeiner Beziehung auf das Licht.

Zugleich laſſe man ihn die anatomiſche Zeichnung des Kopfes in derſelben Proportion kopiren, in welcher er den Kopf nimmt, damit er ſich gleichſam maſchinenmäßig gewöhne, das Aeußere nie zu zeichnen, ohne ſich zugleich die Idee deſſen zu vergegenwärtigen, was ſich unter der Oberfläche befindet.

Ueberhaupt iſt das Studium der Knochen- und Muskellehre von ungemeinem Einfluſſe auf Sicherheit und Correktheit der Zeichnung.

Da zwiſchen der ſklaviſchen Nachahmung einer Zeichnung und der Nachahmung eines wirklichen beſonders eines belebten Gegenſtandes ein großer Unterſchied iſt, ſo hat man eine vermittelnde Methode eingeführt, um von dem leichten zum ſchweren fortzugehen. Sie beſteht darin, daß man den Schüler nach Nachahmungen in Relief Theile und ganze Figuren zeichnen läßt. Man nennt dieſes Studium, **nach der Boſſe zeichnen.** Die Boſſe iſt gewöhnlich eine in Erde modelirte, oder in Gyps geformte Nachahmung. Die Boſſen der letztern Art ſind die gewöhnlichſten.

Dieſe Gegenſtände haben dieſelbe Erhobenheit, als die Natur und ſind ohne Bewegung, zeigen ſich alſo dem Schüler immer aus jedem Geſichtspunkte, in einer gleichen Anſicht. Er zeichnet ſie ohne Unruhe, und nimmt ſich die gehörige Zeit dazu. Um ihm das Verfahren zu erleichtern, muß die Boſſe eine angemeſſene Stellung und Erleuchtung haben. Iſt ſie ein Kopf von natürlicher Größe, ſo wird ſie am beßten ſo geſtellt, daß die Augen deſſelben in gleicher Linie mit denen des Zeichners ſind, während er ſie fixirt, um ſie zu zeichnen. Dann

muß ſie auch ſo geſtellt ſeyn, daß der Zeichner, welcher ſich ihr gegenüberſtellt, auf dem Papiere das Licht von der Linken zur Rechten bekomme. Außerdem würde die Hand des Zeichners Schatten auf die zu bildenden Züge werfen. Endlich iſt es ſehr nützlich, wenn das Modell, oder die Boſſe angemeſſen erleuchtet iſt, erſtlich von einem einzigen Lichte, dann, von einem Lichte, welches nicht zu ſehr ausgebreitet iſt, damit die Strahlen, weniger vag und mehr zuſammengedrängt, die Lichter und die Schatten entſcheidend darſtellen. Endlich iſt es beſſer, wenn das Licht von oben, als wenn es von unten kommt. Man verſchließe daher die Oefnung oder den Theil des Fenſters durch welchen das Licht kommt, bis über das Modell, oder wenn man ſich des Lampenlichtes bedient, ſo ſetze man dieſes Licht, der Boſſe linker Hand, in einer gewiſſen Erhöhung, dieſe muß indeſſen nicht zu groß ſeyn, weil außerdem die Schatten ſich zu ſehr von der Höhe herab verlängern würden, und leichtlich durch außerordentliche Projektionen den Zeichner in Verwirrung ſetzen könnten.

Das Studium der Boſſe braucht nicht ſo lange zu dauern, als das erſte Studium, von welchem ich geredet, weil jenes nur den Uebergang zum Studium der Natur macht.

Das zu lang und ausſchließend fortgeſetzte Studium der Boſſe kann den Zeichner leicht zur Steifheit und Trockenheit gewöhnen. Deßhalb muß man den Schüler ſobald als möglich zur Natur ſelbſt führen.

Hier wird er jeden Theil nach der Natur ſelbſt zeichnen; wird ihn vergleichen mit den Zeichnungen ſeiner Muſter, und denen, welche er kopirt hat, mit den anatomiſchen Zeichnungen, durch welche er die erſten Ideen von den Knochen erhielt, endlich auch mit der Boſſe, um den Vorzug der Natur vor derſelben deſto mehr zu empfinden. Dann wird er einen ganzen Kopf zuſammenſetzen, wird ihn unter allen Anſichten betrachten, von allen Seiten nachahmen, und wenn er denn ſo fortſchreitet, und alle die Vorſtellungen, die er bekommen hat, mit Ordnung an einander reiht, ſo wird er fähig werden, eine ganze Figur zu zeichnen, und ihr den Charakter zu geben, den

eine

eine beſeelte Figur haben muß. Und hier wird ſich der große Nutzen anatomiſcher Kenntnis zeigen.

Verſteht er es eine nackende Figur zu zeichnen, ſo wird er nun die Draperie ſtudiren, und ſich hierbei immer die Natur der Theile vorſtellen, welche durch dieſelbe bedeckt ſind. Bald wird er dann mehrere Gegenſtände zuſammenfügen, und gruppiren, wird ſehen, was für eine unermeßliche Laufbahn er vor ſich hat, ich meine die Geſetze des Helldunkel, die Harmonie des Colorits, die Einheit der Compoſition und des Intereſſe, endlich den Ausdruck, der auf einem fortdauernden Studium der geiſtigen Natur gegründet iſt, und die Beihülfe des Genies verlangt.

Eine weitere Ausführung dieſes Unterrichts würde zu ausgebreitet werden, und mich zu Gegenſtänden zurückführen, welche ſchon nach der alphabetiſchen Ordnung in dieſem Werke behandelt worden. (W.)

Zug.

Trait.

Der Zug iſt die Linie, welche eine Figur begrenzt. **Einen Zug machen**, heißt, die Linien ziehen, welche eine Figur, auf dem, was ihr zum Grunde dient, beſchreibt.

Nicht durch **Züge**, ſondern durch die Farben machen ſich die Gegenſtände in der Natur von einander los. Der Maler alſo, welcher die Natur nachahmt, macht keinen **Zug**, welchen die Formen nicht fordern; allein er läßt die **Züge** nicht ſubſiſtiren, ſondern macht ebenfalls, indem er malt, die Gegenſtände, welche er nachahmt, durch die Farbe los. In Zeichnungen, welche nicht außerordentlich geendigt ſind, und in denen die Wirkung mehr angedeutet als ausgedrückt iſt, läßt man den Zug beſonders in denen Theilen ſtehen, welche man nicht auf einem dunkeln Grunde losmacht. Sind die Zeichnungen bis auf den Grad geendigt, daß ſie keine Züge mehr bedürfen, ſo ſind es nicht ſowohl Zeichnungen als Monochromen, Camayeu's.

Uner-

Unerachtet es in der Natur keine Züge giebt, ſo liegt doch oft in der Kunſt viel Empfindung und Geſchmack darin, daß man den Zug eines Theiles ſtark ausdrückt, einige Theile der Contours zieht, andre fahren läßt; allein dieſe Züge müſſen als Tuſchen angeſehen werden, und das Prinzip ſteht nichts deſto weniger feſt, daß die Grenzen der Gegenſtände in der Malerei nicht dürfen durch Züge angezeigt werden.

Zweideutigkeit.

Equivoque.

Es giebt in der Malerei mehr als eine Art von Zweideutigkeiten. Zweideutigkeit in Anſehung der Handlung der Figur. Gehet ſie oder iſt ſie in Ruhe? Iſt ſie eine Figur, welche etwas an ſich zieht, oder von ſich ſtößt, etwas hinſetzt, oder aufhebt?

Zweideutigkeit in Anſehung des Tones einer Farbe, wenn der Ton des Grundes, oder irgend eines andern Gegenſtandes durch den Ton des Gegenſtandes hindurchdringt.

Zweideutigkeit in Anſehung der Formen, wenn bei Gelegenheit eines Gliedes, welches zum Theil bedeckt iſt, der ſichtbare Theil einem andern Gliede ähnlich iſt, oder wenn ein Theil der Draperie irgend einem andern Dinge gleicht.

Zweideutigkeit in Anſehung des Ausdrucks, wenn die Züge oder die Handlung einer Figur einer andern Leidenſchaft zukommen kann, als die iſt, welche dieſe Figur empfinden ſoll.

Zweideutigkeit in Anſehung der Fläche, wenn der Betrachter über den Platz, welchen ein Gegenſtand einnimmt, nicht beſtimmt urtheilen kann.

Es iſt hier nicht ſowohl unſer Zweck, eine vollſtändige Aufzählung aller Arten von Zweideutigkeiten zu geben, als vielmehr zu erinnern, daß man eine jede von ihnen ſorgfältig vermeiden müſſe. (Art. von Levesque.)

Ende des vierten und letzten Theils.

Inhalt.

Q.

Quälen S. 1

R.

Ragoutant 1
Reflex 2
Rein 3
Reinheit 3
Retuſchieren 3
Romanesk 3
Romantiſch 3
Ruheſtellen 4

S.

Schatten 4
Schlacht 6
Schön 10
Idealiſch Schön 23
Schönheit 30
Schönheit vom Heraùsgeber 62
Schraffiren 79
Gegen-Schraffirung 79
Kreuzſchraffirungen 80
Schreckliche Umriſſe 80
Schule 81
Einige philoſophiſche Ideen des Herausgebers über Schulen in der bildenden Kunſt 181
Ueberſicht der Schulen vom Herausgeber 186
Schmuzig 189
Schwach 189
Schwäche 190
Schwächen 190
Schwarz 191
Schwerfällig 192
Seeſtück 193
Seitenſtück ſ. Pendant.
Sfumato 193
Sgrafito 194
Simplicität ſ. Einfalt
Skizze S. 194
Sparen 195
Staffelirt 195
Statüe 196
Stein 197
Edelſteine 197
Geſchnittene Steine 198
Unterſchied antiker und moderner Steine 210
Berühmte Gravörs in Edelſteinen 213
Nachgemachte geſchnittene Steine 216
Schriftſteller über die geſchnittenen Steine 217
Beſchreibungen von Sammlungen geſchnittener Steine 218
Sammlungen derſelben 221
Schöne geſchnittene Steine 223
Vom ſchönſten bekannten geſchnittenen Steine 224
Geſchnittene Steine des alten Rom 225
Neuere Gravuren in Cryſtall 225
Stellung 226
Stellung des Modells 229
Strapaziren 230
Styl 231
— der erhabne Styl 231
— der ſchöne Styl 232
— der anmuthige Styl 233
— der ausdruckvolle Styl 234
— der natürliche Styl 234
Styl nach Reynolds 235
Svelt 236
Symmetrie 238
Sympathie 238

T.

Inhalt.

T.

Tag S. 239
Tageszeiten 243
Talent 244
Tappen 245
Täuſchung 246
Terme 260
Terrain ſ. Landſchaft.
Terraſſe ſ. Landſchaft.
Theatraliſch 261
Theorie der ſchönen Kunſt vom Herausgeber 262
Plan einer philoſophiſchen Theorie der ſchönen bildenden Kunſt vom Herausgeber 264
Tinte 271
Tockiren 273
Tödten 275
Ton 275
Torſo 277
Tuſche Tuſchiren 277

U.

Uebereinſtimmung der Theile 281
Uebergänge 282
Ueberladen 285
Uebertreibung 288
Umriß ſ. Contour.
Unbeſtimmt 290
Univerſalität 291
Unkorrektheit 291
Unterricht 292
Urſprung der Malerei S. 300
Urtheil 307
Urtheilskraft vom Herausg. 307

V.

Verjüngen 310
Verkürzt 311
Sich verlieren 312
Verrenkung 315
Verſchiedenheit 315
Verſchießung 316
Verſchmelzen 318
Vertiefung 321
Verworren 322
Vignette 323
Vollenden 323
Vordergrund 324

W.

Wahr 325
Waſſermalerei 328
Weich, Weichheit 330
Weintraube 331
Wirkung 332
Wurf der Draperieen 332

Z.

Zärtlich 333
Zärtlich 334
Zärtlichkeit 334
Zeichnen 334
Zeichnung 335
Zug 339
Zweideutigkeit 340

Staats-Bibliothek Bamberg

SBB013401250814

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Heydenreich, Karl Heinrich, / Watelet, Claude-Henri, / Levesque, Pierre Ch.
,

Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque

Bd.: 4

Leipzig 1795

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.Ph.o.11(4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11712884-6
VD18 90336283